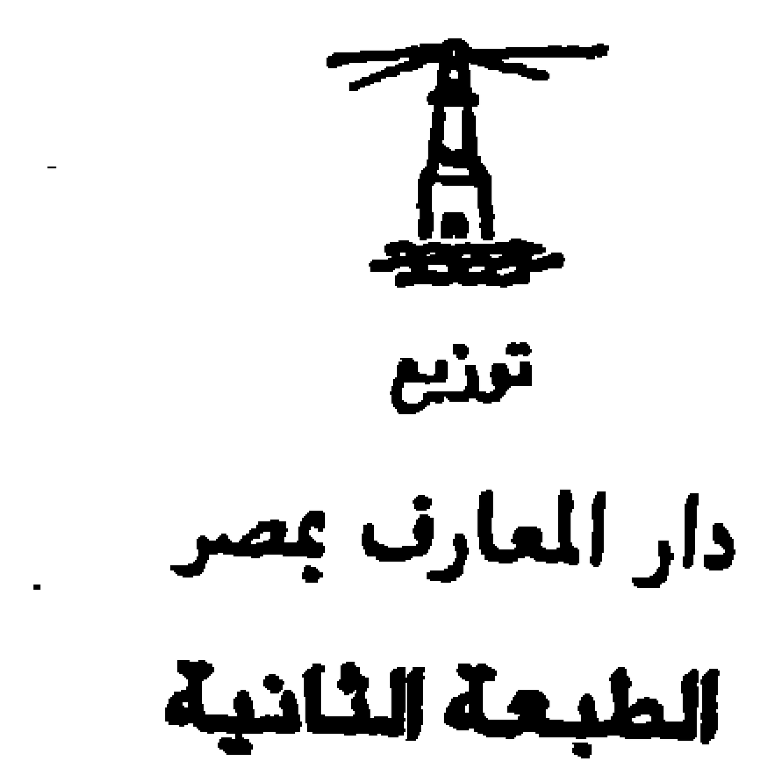
الفن وعالم الرمز



دكتور محسن محمد عطيه



الفـن وعالـم الرمـز



توزيع

دار المعارف بمصر

الطبعة الثانية

١٩٩٦

الفــن وعالــم الرمــز

دكتور محسن محمد عطيه
أستاذ النقد والتذوق الفنى
بكلية التربية الفنية
جامعة حلوان





فهرس الموضوعات

رقم الصفحة

المقدمـــة

كيف السبيل إلى تفسير ظاهرة الفن، إنها قطعاً ظاهرة معقدة ، ومتشابكة في ترابطاتها ، والعوامل التى تؤثر فيها ٠ ففى جوانب منها ما يتعلق بالشخصية الإنسانية وفى أخرى بطبيعة العمل الفنى أو بالمتأمل ٠

ان الفن كان قد نشأ ملازماً للإنسان منذ سعيه فى سبيل كسب رزقه من عمله، وظل هكذا يمثل ظاهرة إنسانية ، فيها الإنسان (فنان أو متأمل للفن) كيان موحد، من جهة ، ومتعدد الجوانب من جهة أخرى ، يتأثر ويؤثر كل جانب منه فى الجانب الآخر ، وتغلغل العنصر الإنسانى فى مكونات الظاهرة الفنية هو ما يجعل عملية التعرف على الفن باستخدام المنهج الموضوعى وحده مسألة يتعذر تحقيقها ، فتفسير معنى الحساسية الفنية يستوجب البحث فى نفسية المبدع والمتأمل ٠ وبالتعرف على الشخصية المبدعة يمكن ان نكشف عن طبيعة الوجدان الجمالى ، ونصل إلى معارف شمولية ضرورية لتفسير الفن ٠

وفى الواقع نستطيع أن نحدد المكونات الأساسية التى تشتمل على نفسانية الفن فى ثلاثة عمليات هى : التأمل Contemplation والإبداع Creation والأداء Execution ٠ أما الخلق الفنى فهو الممارسة التى بفضلها يبلغ الفنان بهجته ، بإنتصاره على الزمن وبتجاوزه الوقت ٠ وهو لايكتفى بإفعام الشعور ، وإنما يتطلب القدرة على التعبير عن شىء ما ٠

ولكن أليس هناك مميزات عامة ، أو عوامل شاملة تميز الخلق والإبداع ...؟
قطعاً بإمكاننا من خلال ما توصلت اليه الدراسات الحديثة ، فى مجال التحليل النفسى للفن، أن نستخلص مجموعة من العوامل الأساسية التى تحدد الشخصية المبدعة ، منها : الأصالة والتفرد ، والمرونة الخيالية ، والقدرة على إدراك الروابط الخفية بين الأشياء والصور ، وكل هذه العوامل تشير إلى دور الجوانب النفسية والاستعدادات والقدرات الخاصة ، والميول فى مجال النشاط الإبداعى .

وقد وصفت الدراسات النفسية الحديثة فى مجال الفن ، الشخصية المبدعة بأنها تتميز بالتلقائية فى التعبير عن مكونات اللاشعور ، وبالقدرة على إعادة ترتيب عناصر سابقة فى صياغات جديدة ، بحيث يظهر إنتاجها متمتعاً بالجدة والحداثة.

إن موضوعنا هنا هو دراسة نفسية الفن ، وأيضاً نفسية الإنسان أمام الفن، وقد وجدنا ان تعليل الإنسان الذى هو جوهر الدراسة ، من خلال المنطق أو العاطفة وحدهما لا فائدة منه ، ومن الأفضل لنا أن نبحث عن سبل أخرى تفتح أمامنا آفاقاً جديدة . فالإبداع الفنى لايستغنى عن الخيال ، وهو يرتوى من الجوانب الخفية الكامنة فى شخصية الفنان ، والتى تمتد جذورها فى حياته الخاصة المرتبطة بعالم طفولته ، وأيضاً بعالم الرمز .

عندما عرف العالم النفسى الشهير « سيجموند فرويد » الفن على أنه شكل من أشكال تحرير الغرائز لاشعورياً بواسطة الرمز ، كان فى نفس الوقت يفتح نافذة أمام استخدام طرق التحليل النفسى ، لشرح وتفسير أعمال الفن ، والكشف عن العوامل اللاشعورية التى تتحكم فى عملية الإبداع ، حيث يتحول العمل الفنى بهذا المفهوم إلى مجموعة من الرموز التى يتوقف تفسير مغزاها على ترجمة صورها، بما تحتويه من لازمات الخيال الشكلية واللونية . وهكذا كشفت طرق التحليل النفسى للفن عن العلاقة التى تربط إبداعات الفنان بحياته الخاصة ، فقدمت بذلك نتائج لا سبيل إلى إنكار قيمتها .

وقد ظهرت اليوم العديد من الدراسات النقدية التى تسعى إلى تفسير الرموز الغامضة فى أعمال الفن ، بما تحمله من سمات سحرية ، استناداً إلى عالمى اللاوعى والتحليل النفسى ، وقد شملت بخاصة مثل تلك الأعمال الفنية التى تعكس العالم الشخصى الفريد ، والكونى العام ، فى آن معاً ، ومنها أيضاً الأساطير التى كانت قد تخطت بذاكرة الفنان الزمن المحدد إلى ماوراء الزمن والتاريخ ، والتى اعتبرها فرويد ترسبات ناتجة عن تفاعلات اللاوعى ٠

والحقيقة أن الفن كان ومايزال دائماً ، يمثل قدرة الفنان فى الإستحواز على مكان ما خارج حدود الزمن ، فى شكل أو هيئة ظاهرية ، بتأثير من عواطفه ، والفنان هو ذلك الذى فى مقدرته إكساب رموز أعماله القوة السحرية ، بل والحقيقة الروحية ٠

ومن هنا تصبح مهمة الفن هى تمثيل العالم « تصورياً » من أجل جعل مايقع خلف المرئى قابلاً للرؤية ، مما يتطلب الإعتناء فى الأشكال الفنية وصورها بارتباطاتها التخيلية ٠

وقد استعان الفنان ، وعلى مر التاريخ ، بأساليب تحقق تمثيل خبرته فى هيئة رموز، صاغها بإستخدام التشبيهات المجازية ، والمبالغات من أجل التوصل إلى إستثارة خيال ووجدان المشاهد جمالياً ، فإن الذى كان يعنيه فى الفن ليس مايراه، وإنما مايعتقد فيه عن الحقيقة ٠ ومن المؤكد أن فى هذه الرؤية تنحصر غاية الفن الأصيل ، وقد أدركت الإتجاهات الحديثة فى الفن هذه الحقيقة وعملت فى ضوئها، وكذلك الإتجاهات التقدمية فى مجال التربية الفنية المعاصرة ، والتى تفترض أن تفسير السلوك الإبداعى يتطلب فهم طبيعة المبدع ودوافعه ، وشخصيته الانسانية ٠

۞

الفن والإبداع



العناصر الجديدة الداخلية ، فى تراكيب العمل الفنى بعضها عن بعض . وقد قدم كل من « مالتزمان » Maltzman ، « وميدنيك» Mednick تعريفهما للإبداع بأنه يعني: « تنظيم للعناصر المترابطة فى تراكيب جديدة متطابقة مع المقتضيات الخاصة ، أو تمثيل لمنفعة ما ، وبقدر ماتكون العناصر الجديدة الداخلة فى التركيب أكثر تباعداً الواحد عن الآخر بقدر مايكون الحل أكثر إبداعاً . ان معيار التقويم فى هذا التركيب هو الأصالة . » (٣) أننا نجد التفكير الإبداعى عادة لايتفق مع طرق التفكير النمطية ، التى يتبعها الناس فى حياتهم اليومية ، وتعينهم فى حل مشكلاتهم العملية أو المنطقية لأن الإنسان عندما يفكر بطريقة نمطية فإنه يستخدم عادة المعايير القياسية ، أما الإبداع ، على العكس من ذلك، يتفق ، وكما هو فى رأى « جيلفورد» Cuilford ، مع نوعية التفكير « الافتراقى » Divergent ، الذى يميل إلى التعددية ، ويؤدى إلى توليد المعلومات الجديدة من المعلومات المعطاه ، ومن مقوماته « الطلاقة » Fluency ، والقابلية للتغيير أو النفى ، لما هو مقبول مسبقاً. أنه يختلف عن التفكير النمطى ، الإتفاقى ، الذى يحدد درجة مستوى الذكاء . ولكن لايفوتنا أن نؤكد هنا على حقيقة الإرتباط الوثيق الذى يجمع بين نوعى التفكير ، الإنتاجى (الإبداعى) والنمطى (بمعلوماته المحفوظة) ، كما أن مدى فعالية التحقيق فى العملية الإبداعية يتوقف على نوع مثل هذه المعلومات المحفوظة التى يقدمها نمط التفكير الإتفاقى .

والشخص المبدع يتوصل إلى الحلول بطريقة مستقلة ، وغير تقليدية بسهولة ، ويتميز بالتلقائية فى استخدامه للخطوط العشوائية فى عملية التعبير عن مكونات اللاشعور ، كذلك يقدر على إدراك الروابط الخفية بين الأشياء وعلى إعادة ترتيب عناصر سابقة فى صياغات جديدة ، أما النتاج الفنى الإبداعى فهو الوسيط لحل المشكلة لذا فينبغى ان يتصف بالجدة والحداثة . ويظهر الشكل فى الإنتاج الإبداعى ، فى رأى « اهرنزفايج » A.A. Ehrenzweig ، حاملاً لأثر العقل الباطن أكثر عمقاً .

أما التفكير الإبداعى عند كل من « نوبل » ، و « سيمون » ، و « شو » فيتوقف على عوامل أساسية مثل : الدافعية ، والمثابرة ، والاستمرارية • وكذلك نجد «جيلفورد » يتعرض فى نظريته عن الإبداع إلى مثل هذه العوامل التى تعد خصائص شخصية ، نفسية وانفعالية مثل : الدافعية Motivation والطبع Temperament، كما أصبحت السيرة الشخصية وعلاقتها بمستوى ذكاء الفرد من الموضوعات الرئيسية فى دراسة ظاهرة الإبداع ، حيث ركزت الأبحاث التى أجرتها « كوكس » M. Cox على دور المثابرة وأهميتها فى عملية الإبداع ، وتحققه، فإن فى رأيها أن الإبداع لايحتاج إلى مستوى عال جداً من الذكاء ، رغم أنه لايتحقق إلا مع درجة عالية من المثابرة ، وذلك مايوضح أهمية الدراسات الحديثة ، التى تبحث عن الأسس النفسية لعملية الإبداع فى مجالات الفن التشكيلى ، حيث تفترض مثل هذه الدراسات ان « للفن جذوراً عميقة تكمن فى الخصائص الأساسية لنفسية الانسان • » (٤) ويخبرنا « فان جوخ » بأنه يشعر أثناء عملية الرسم بميل لايقاوم يدفعه نحو الموضوعات اللامألوفة ، ومنها الأكواخ الفقيرة ، وكذلك فى عملية الرسم ذاتها كان الأمر يتطلب منه عملاً مثابراً وملاحظة مستمرة • فبالمثابرة والعمل المستمر كان يزداد تمسكه بفكرته الخاصة •

أما جليفورد Guilford فقد ميز فى دراسته لظاهرة الإبداع بين خمسة أنواع من العمليات العقلية هى : المعرفة ، والتذكر ، والتفكير التقاربى ، والإنتاج التباعدى، والتقويم ، واعتبر أن مثل هذه العمليات من الممكن أن تدار من خلال محتوى الأشكال والمعانى والرموز والسلوك ، حتى تؤدى إلى نتاج معين ، ولذلك النتاج ان يندرج ، إما فى نوعية من الوحدات أو الفئات ، وإما فى هيئة علاقات أو نظم ونسق •

الدافعية والاستمرارية

ومن أهم العوامل المزاجية فى ظاهرة الابداع الفنى عامل « الدافعية » Motivation، وقد حدثنا « بيكاسو » عن أهمية « الدافعية » فى عمله بقوله «يشعر الفنان وهو يرسم كأن هناك حاجة ملحة تدفعه لأن يتخفف من احساساته ورؤاه»(٥).

أما عامل « الإستمرارية » فيتمثل فى القدرة على الاحتفاظ بالاتجاه ، والتركيز المنتبه أثناء عملية التفكير أو أثناء العمل لفترة طويلة ، لأن الأفكار الأصيلة لاتظهر الا بعد مرحلة طويلة من الممارسة المستمرة التى تمكن الفنان من تكوين نوعية العادات اللازمة لخلق الأفكار الإبداعية ، وتجعله قادراً على ضبط أدواته . فقد كانت الفكرة بالنسبة لرسام معاصر مثل « بيكاسو » تعد بمثابة نقطة البداية فقط ، فبتأملها تتحول ، إلى أن تكتمل الصورة فى مخيله الفنان ، ويتوقف تحقيقها على التفكير فيها لمدة أطول ، وبالقدرة على التركيز المصحوب بالانتباه طويل الأمد من خلال هدف معين يتابعه الفنان، دون تشتت ، تلك الخاصية يمكن ملاحظتها فى طبيعة الفنانين المبدعين أمثال «سيزان» Cezanne ، الذى اعتمد فنه على قوة التركيز فى تحقيق التنظيمات التركيبية للإحساسات البصرية ، وقد اعتاد أيضاً « فان جوخ » ان يستنفذ قواه ، فى أثناء عمله الفنى مستغرقاً فى عالم اللون والعاطفة ، وأن يركز انتباهه حول الجوانب الانفعالية ، هكذا تتميز الشخصية الإبداعية بدافعية قوية ، وبطاقة عالية على المثابرة فى العمل ، وميل واسع للاطلاع يظهر فى الرغبة بالمعرفة ، ونحو تجميع المعلومات . ولـ « ماتيس » عبارة توضح أهمية عامل تركيز الانتباه فى النشاط الفنى يقول فيها : « اننى أتوق إلى الوصول إلى تلك الحالة الخاصة بتكثيف الاحساسات والتى تكون اللوحة نتيجة لها . » (٦) ومن الدوافع الخارجية لعملية الإبداع الرغبة فى الحصول على تميز ما ، أو على مكانة اجتماعية ، أما الدافعية الداخلية فتنطلق من هدف مرسوم يظهر فى الرغبة فى البحث والمعرفة ، والشعور بالسعادة فى الاكتشاف ، وفى تقديم الأفكار المستحدثة ، واضافة القيم الجديدة

للميراث الاجتماعي . أما « رو » A.Roe فترى أن من أكثر الصفات عمومية عند الفنانين ، هى العمل الجاد ، وأن الإبداع « يأتى من العمل النشيط لشخص مرن ويتمتع بفعالية عالية . » (٧) وأن مايميز المبدعين هو الرغبة فى اقتحام المجهول ، والغامض اضافة إلى طبيعتهم الاستقلالية فى التفكير والممارسة ، وقدرتهم على الاستبطان الداخلى ، وبعدهم عن الامتثال للأعراف والقواعد الجامدة ، ونزوع نحو الخوض فى المسائل الصعبة ، ومحاولة تنظيم ماهو غامض فيها . وقد توصل « كاتل » R.B. Cattell إلـــى أن « المبدعين بإرتفاع مستواهم على عدد من سمات الشخصية ، من أهمها الحساسية الوجدانية أو التلقائية ، والاكتفاء الذاتى ، والميل إلى المغامرة الفكرية».(٨) وفى الحقيقة ان حداً معينا من الدافعية مطلوب ، بحيث ان الزيادة أو النقصان عن هذا الحد قد يؤدى كلاهما إلى اضعاف الكفاءة والنشاط الإبداعى ، وربما إلى تعطيله ، وان التوتر من شأنه ان يكف العمل عن الانطلاق ، ويزداد هذا الكف عندما تزداد صعوبة المشكلة عن حد معين لنفس السبب تقريباً . وهناك مايدل على ان القدر الكبير من النجاح فى مجال الإبداع « يعتمد على وجود درجة من ضبط الشخص لاضطراباته وتوتره ، حتى يمكنه الإستمرار فى نشاط عقلى خلاق ... ان هناك مايدل على أن جودة العمل الإبداعى تتضاءل عندما يكون الشخص فى إحدى حالات توتره الشديد » (٩) .

وبفضل الدافعية أثناء العملية الإبداعية تمتزج التجربتين (الحالية والماضية)، هذا النوع من الدافعية يعرف بـ « الدافع إلى إعادة التوازن » ، وهو يبدأ فى أول النشاط الإبداعى سطحياً غير أنه سرعان مايتراكم تدريجياً ، ويتزايد مع استمرار الفنان فى عمله ، ومع اشتداد الفعل الإبداعى ، ان من شأن هذا الدافع ان يخفض من حدة التوتر. وهكذا يظل الفنان مندفعاً بتوتره رغم القيود والحواجز ، رغبة فى التوصل إلى الخطوة التالية . ومن هنا يبقى التوتر الدافع يوجه الفنان نحو هدفه، من أجل تحقيق المزيد من بلورة تصوره ، وبخاصة إذا

كان هذا النوع من التوتر الدافع يتسم بالقوة والإستمرارية والمرونة ، بحيث يكون غير قابل للتشتت بعيداً عن مجال الإبداع ٠

المرونـــــة

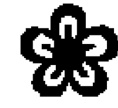
أما عامل « المرونة » Flexibility فيقصد به ميل الفنان إلى إعادة بناء عمله الفنى بسرعة ، وقدرته على تنويع رؤيته لشكل ما ، اضافة إلى القدرة على التغيير السريع والسهل للمواقف العقلية أو السلوكية ، وفقاً للمقتضيات الجديدة والمتغيرة ، تبعاً لتغير المواقف ٠ وتعنى المرونة التلقائية الميل إلى الإبداع فى أكثر من إطار أو شكل ، لأن تبنى الفنان لأسلوب واحد تقليدى من شأنه ان يقضى على الكثير من المظاهر الإبداعية ، مثل التنوع والثراء ٠

ويتوقف توفر عامل « المرونة » ، على درجة السهولة التي يغير بها الشخص حالة نفسية معينة ٠ كما يتوقف هذا العامل على آخر هو الميل إلى إعادة التنظيم أو إعادة التحديد ، أو الصياغة للمشكلة نفسها ، وهذه القدرة هى على النقيض من مفهوم حالة « التصلب » ، أو تبنى الشخص لأنماط فكرية محددة فى مواجهة المواقف ، مهما اختلفت أو تنوعت ، مما يقضى على مظاهر الثراء الإبداعـــى ٠

وهناك مظاهر متنوعة للمرونة ، منها : المرونة الشكلية التكيفية Figural adaptive Flexibility والمرونة التركيبية التكيفية Structural adoptive Flexibility والمرونة التلقائية ، بمعنى الإبداع فى أكثر من اطار أو شكل ، فى تلقائية وتنوع ، وتعنى أيضاً الاستخدام المتنوع غير العادى للأشياء والأفكار العادية ، أو الميل إلى تحديد التفاصيل التى تساهم فى تنمية فكرة أو مشكل معين ، أو اكمال صورة ما ٠

وقد استخلص جيلفورد Guilford فى دراساته لبنية العقل مجموعة من العوامل المزاجية الخاصة بالتفكير وذكر منها : المرونة التكيفية ، والحساسية تجاه المشكلات ، وكان يقصد بهذا العامل ميل الفنان نحو رؤية العديد من القضايا فى الموضوع ، أو الموقف الواحد ، فإن الفنان المبدع يستطيع ان يرقب الأشياء التى لايرقبها غيره فى الموضوع ، كالألوان والملامس والحجوم ، وهو فى هذه الحالـــة يكون أكثر حساسية نحو بيئته ، ويستجيب إلى عملية كشف الثغرات فى الأفكار الشائعة ٠

وهناك عامل آخر كشف عنه جيلفورد فى دراساته النفسية من أجل الكشف عن غوامض ظاهرة الإبداع فى الفن ، ذلك هو القدرة على التحليل والتأليف ، انه يعنى الميل إلى تفتيت مركبات قائمة بالفعل وتحويلها إلى وحدات أبسط ، يمكن اعادة تنظيمها ، وهو يعنى أيضاً التنظيم واعادة التنظيم بطريقة جديدة للمدركات المتاحة ، سواء فى الواقع أو على مستوى التصور الذهنى ٠ وفى مفهوم أصحاب نظرية « الجشطلت » من شأن هذا العامل تحقيق التوازن ، وتخفيف قدر التوتر الذى يصاحب العملية الإبداعية ٠



الإبداع ونظرية الجشطلت



التحليل النفسى وفعل التحول الفنى



إلى استعمالاته التزيينية ، فى الإيحاء بأشياء خاصة ، ومميزة ، أو الإيحاء بخصائصها ، أو بتجسيدها ، فإن « الرجل المتوحش لايخلق عملاً فنياً مباشرة من ذاكرته البصرية ، أو مباشرة استناداً إلى الإحساس البصرى ، مثل الرسـام الكهفى فى « التميرا » ، لكنه يجسد فكرة ما ، وذلك بواسطة أساليب تشكيلية ، فديانته تستوجب ضمناً ، قناعاً وطوطماً ، شيئاً ما لا علاقة له بالمذهب الطبيعى ، لكنه رمزى ٠ »(١٤) من هنا نجد الخبرة البدئية تعد مصدراً هاماً من مصادر قدرة الإنسان الإبداعية ، فإن الصور تتشكل فى عالم اللاشعور وتتخذ طابعاً بدئياً ، وكأنها قد استمدت من تعليم سحرى قديم ، فاحتوت بذلك على علاقات من المستويات البدائية من التطور النفسى ، وكلما سادت القوة المبدعة، تحكم اللاشعور فى الحياة الإنسانية ، وعندئذ يلقى بالوعى فى تيار الأعماق ، فيتحول إلى مجرد مراقب للحوادث ، ويصبح الشكل الفنى رمز يعبر عن شىء غير معروف بجلاء ، لكنه ، ورغم ذلك ملىء الحياة ، ويعبر عن صورة بدئية ظهرت عبر رؤى الفنان ٠

ومن المؤكد ان الفنان الأصيل يستطيع ان يحلم بصورة مفعمة بالحيويـــة ، بإستخدام الرموز ، وقد اتخذت نظاماً متيناً ، وأحبكت اشعاعاتها من حيث علاقتها التفسيرية مع الواقع ، وهى توحى بشىء حى ، يتمتع بتنوع يأسر مشاعر المشاهد تجاهه ، فيوحـــى بجو الحلم ، وهكذا ينبغى على الفنان ، سواء أكان رمزياً أم تمثيليا « ان يفصح عن اللحظة غير الملموسة للدهش الدرامى ذى المغزى٠» (١٥) فالرسم بمعناه الإبداعى ينبغى ان يشد الرسام والمتفرج برباط ساحر جذاب ، عندما يستطيع حث جميع الأحاسيس على نحو متـــداع ، فتثير الصور الأصول والروائح والذوق واللمس٠ أما الجوانب الخفية فى رموز العمل الفنى ، أو الكامنة فلا يكشف عنها بعيداً عن الشكل الفنى ذاته لأن شكل الحلم ، مثلما هو الشكل فى أى فن ، لاينفصل عن مضمونه٠

ومن المعروف ان الفيلسوف الإغريقى « أرسطو » كان قد قال عن «التراجيديا» بأنها تطهر الأهواء والشهوات ، وبالمفهوم الحديث يعد الفن نوعاً من التنفيس ، أو التخلص من الطاقة المشاعرية العليلة والمكبوتة ، وهذا المفهوم يستخدمه « فرويد » فى وصف التجربة الجمالية ، على أنها نوع من تحرير الغريزة لاشعورياً بواسطة الرمز ، وقد فتح هذا التعريف الباب أمام عملية الكشف عن العوامل اللاشعورية التى تتحكم فى عملية الإبداع الفنى • وهكذا يتدخل التحليل النفسى ، حينما تنعكس عقد اللاشعور فى العمل الفنى ، من أجل أن يكشف لنا عن المحركات الخفية للإبداع الفنى فى عالم اللاشعور • وتتحول اللوحة إلى رموز اصطلاحية ، يتوقف تفسير العمل على ترجمتها واستخراج الصور ، وما تحويه من لازمات الخيال الشكلية واللونية • وكان « سيجموند فرويد » قد حاول تفسير حلم رآه الفنان « ليوناردو دافنشى » فى طفولته المبكرة ، عن نسر «هبط عليه وفتح فمه بذيله ثم لطمه به عدة مرات على شفتيه • » (١٦) واعتبر فرويد « النسر » رمزاً للأمومة ، ذلك الرمز الذى ظهر فى معظم أعماله •

التسامى الفرويدى

يعنى فعل التحويل تفسير وتغيير ما هو مكبوت ، إلى شكل جديد ، يلتقى فيه الفنان بالوجه الآخر من طبيعته كمحلل ، جامعاً بين حدسه ومعرفته • وبالحدس والمعرفة يضفى الفنان على تعبيراته التى تشبع حاجته الشخصية تفسيراً شمولياً عن طريق الشكل الفنى • أما التحليل فمهمته تفكيك العناصر الشمولية الزائفة التى لاتلائم التنظيم العقلى وتحرير الأجزاء المكبوته • ويتوقف مدى تحرر الطاقة النفسية المكبوتة ، الذى سيتم عليها فعل التحويل على مرونة نوع الكبت • أما الشكل الفنى فيشترك مع العلم فى تكثيف الصور ، وفى عملية التعويض والإزاحة

لصلحة التنظيم العقلى والوحدة النفسية ، المتعلقين بذلك الشكل الفنى .

ويعرف الفن عند عالم النفس الشهير « سيجموند فرويد » S. Freud بأنه الوسيلة لتحقيق الرغبات فى الخيال ، وبخاصة الرغبات البيولوجية التى أحبطها الواقع ، أما بالعوائق الخارجية ، أو بالمثبطات الأخلاقية . ويستفيد الفنان فى هذه العملية من مواهبه الخاصة فى تعديل تخيلاته إلى حقائق من نوع جديد . إذن الفن فى مفهومه هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع ، الذى يحيط بالرغبات غير المشبعة ، وعالم الخيال الذى يحققها ، هكذا تصبح مجالاً لإشباع الحرية اللاشعورية فى الخيال ، سوف تتحق دون حدوث صراع مباشر مع قوى الكبت ، أما وجهتها فستكون هدفها استثارة إهتمام وتعاطف الآخرين .

عندما يتمكن الفنان من استبدال أهدافه القريبة (البيولوجية) بأخرى أرفع قيمة منها ، من الناحية الاجتماعية ، حينئذ سيكون قد قام بعملية تسامى . أما «فرويد» ، الذى يفسر الإبداع على أنه نوع من « التسامى » ، ويقصد بذلك الإعلاء بالدافع الحسى المكبوت ، والتسامى نحو أهداف لها قيمة إيجابية . ومن هذه الوجهة يقسم « فرويد » فى نظريته ، النشاط النفسى بين ثلاثة قوى هى : الأنا والأنا الأعلى والهى ، ويفترض وجود صراع دائم بين هذه القوى ، تتجلى محصلته فى سلوك الإنسان تجاه مختلف المواقف . ويطلق « فرويد » على الوسائل التى تعمل على تكوين المحصلة اسم « الآليات ». ومن هذه الآليات التـــــى استنتجها « فرويد » فى أبحاثه النفسية المختلفة : « القمع » Suppression و«التحويل » Conversion ، ومثل هذه الآليات تعد منافذ للطاقة المحتبسة ، ولذلك فلا يشترط أن يكون ناتجها ذا قيمة اجتماعية رفيعة ، وإنما مهمتها القضاء على التوتر ، بتنمية عرض مرضى ، بينما فى عملية « التسامى » نجد أنه من شأن الناتج ان يظهر امتياز فى الفن . ومثال أعمال الفن الرائعة ، التى أبدعها الفنان « ليوناردو دافنشى » Leonardo Da Vinci يوضح كيف

استطاع الفنان التسامي بالكبت، الذى كان قد حدث له فى طفولته (نتيجة لحادثة ولادته غير الشرعية ، والرقة التى عاملته بها أمه) ، فتحولت طاقته إلى ولع بالمعرفة .

ان « سجموند فرويد » يعتبر الفن نوع من تحويل اللاوعى ، أما الفنان فى نظريته فهو الذى يعرف كيف يجد سبيله فى العودة إلى الواقع ، أى التحويل الفنى من اللاوعى إلى الوعى ، انه يؤكد على حقيقة كون الفنان إنساناً مبدعاً ، يتخلى عن الواقع ، ويتنكر للإرضاء البيولوجى ، محرراً رغباته الغريزية بلجوئه إلى عالم الخيال ، حيث يصيغ بمواهبه الخاصة أفكاره الفنتازية ، وهكذا نجده يمتلك القدرة الخفية التى تساعده على تطوير أحلام يقظته ، وتعينه على صياغة مادة خياله . أما الموهبه الفنية فتعرف فى نظرية « فرويد » على انها القدرة المتأصلة التى تعمل على تحويل اللاوعى الفردى إلى عمل شمولى . وإذا أردنا أن نكشف عن دور القدرة الفنية فى صياغة مادة الخيال ، فى نشاط فنان معاصر ، سوف لانجد أفضل من فن « بيكاسو » Picasso مثالاً يتضح فيه هيمنة الفنان على تنظيم الصورة – الفكرة التى أعاد بواسطتها إنتاج المشاهد الطفولية بصراعاتها العاطفية المكبوتة ، وبعواقبها النفسية . ان الفنان الخلاق يحظى بأداة تحويلية ، تعمل على تحويل حركة النفس ، من أعماق اللاوعى ، ويصلها بالعقل الواعى ، «وهى تتغذى بالحوافز البدائية الوحشية العريقة القدم التى مازالت لصيقة بالدماغ، والتى تتحول بالنمو والإزدهار إلى تطور ينتهى بالادراك الفنى والعلمى.» (١٧) ومن خلال العملية الإبداعية يعمل الفنان على توسيع الإدراك النفسى وتعميقه ، وبالممارسة التقنية وبالهيمنة الخلاقة الواعية يصير الإندفاع اللاوعى للعملية حقيقة جمالية . وهكذا يبدو انه فى كل كبت يتدخلان معاً ، «العائق» ، أى عدم القدرة على تطوير فكرة معينة و « الفراغ » ، الذى يمثل الشعور الذاتى بالكف ، ويصيب العملية التحويلية ، وتدخلهما هذا من أجل السيطرة على الشكل .

يشترط الفن كعمل تحويلى إمتلاك الفنان لتقنية التحويل المرنة ، التى تسمح بتحويل اللاوعى كعاطفة باطنية ، والحركة الخارجية الواعية ، إلى صور ضمنية فنياً . ويفهم سر « التحويل الإبداعى » على أنه نوع من الخلاص الجمالى من «النرجسية » والإنتقال من ماهو شخصى إلى ماهو شمولى ، ومن رد الفعل غير المستقر إلى الهيمنة الإبداعية . وهكذا يرتبط الإندفاع الإبداعى ، الذى ينبثق عن اللاوعى ، وبواسطة التحويل ، بالهيمنة الخلاقة المستمدة من الوعى . وما يشهد على سعى الفنان الدائب نحو الاهتمام بالهيمنة على الشكل فى انتاجه الفنى ، القوة التلقائية والميزة الحسية فى فن المصور « بتر بول روبنز » Peter Paul Rubens وأيضا فى استخدام الفرنسى « ديلاكروا » Delacroix للكتل الدائرية لتجسيد حجوم الأشخاص . وهكذا كلما عظم شأن الفنان ، ازداد حدسه وتفسيره الضمنى ، واندفاعه الإبداعى ، وهيمنته الخلاقة ، من أجل تحقيق جمال الشكل الفنى .

وإذا لاحظنا أن نوع « اللاشعور » فى نظرية « سيجموند فرويد « شخصى » ويشتمل على الأفكار والمشاعر التى يتم نسيانها أو كبتها ، أو إدراكها بطريقة قبل لاشعورية Subconscious ، فإننا نعثر على نوع آخر فى نظريـــــة «يونج» C. Jung من اللاشعور ، ذلك هو اللاشعور الجمعى Colective Unconscious ، الذى يتمثل فى مجموعة تجارب الإنسانية ، التى انحدرت الينا من أسلافنا منذ العصور السحيقة عابرة ، نفوس أجدادنا ، كنوع من الميراث النفسى ، يتصف بمرونته ، حيث تتعاقب فيه التجارب بسرعة أكثر مما هى عليه فى الوعى ، فإذا أراد الفنان بلوغ قلب الإنسانية فعليه ، فى رأى « يونج » أن يغوص فى أعماق ذلك « اللاشعور الجمعى » ، عبر الأجيال. وقد استخدم «يونج» مفهوم « الحدس » لتوضيح الطريقة التى يمكن ان يدرك بها مضمون اللاشعور فى اليقظة ، على اعتبار أن الحدس قدرة تميز الفنان .

عندما اطلق يونج اسم « النماذج البدائية » على مضمون «اللاشعور الجمعي»، كان يقصد بذلك الرواسب الباقية في النفس منذ آلاف السنين ، تلك التي تظهر في الحلم ، وقد بقت في النفس البشرية هكذا ، منذ أن كانت تدرك الأحداث التي تجري من حولها في غير استقلال عن الذات ، بل كانت الذات تتوحد مع الموضوع. أما الاساطير فهي من هذا المنطلق ليست إلا « تعبيرات رمزية تصور ماجريات الأمور في أعماق النفس البشرية في مقابل أحداث الطبيعة الخارجية . ومن هنا يتخذ « يونج » من الرموز والأحلام مادة ثرية لدراسة الفن ، ففيها تتجسد الأنماط الأولية للشعور الجمعي . فلما كان الحلم مشحون بالطاقة الانفعالية ، فإن صوره الرمزية تعبر بواسطة المجاز عن القصد من الواقع بطريقة غير مباشرة . وبهذه الطريقة يتحدد ظهور محتويات اللاشعور عبر الأجيال ، فتترك آثارها على شكل ومحتوى العقل البشري . ولما كان الفنان يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس ، فإنه يسقطها في هيئة رموز ، كصيغة للتعبير عن الحقيقة المجهولة ، لذا فالرموز دائماً تتميز بطاقة نفسية أكثر من معناها المباشر .

هكذا يتأكد لنا أن الحقائق النفسية التي لايمكن تفسيرها بالطريقة الفيزيائية لاتحتاج إلى برهان . ان الرموز هي المسئولة عن تحويل الطاقة النفسية «الليبيدو» عن مجراها الطبيعي ، لتأدية اغراض ثقافية . غير ان الرمز كثيراً مايأتي كحدس يتبدى غالباً في الأحلام . وقد لوحظ قيام القبائل ، في الثقافات البدائية ، بأفعال يمهدون فيها لعمليات القنص والحرب ، مثل الرقص والاحتفالات السحرية ، وهدفهم من ذلك « تحويل « الليبيدو » إلى العقل الضروري ، وان تقصي التفاصيل التي تجري بها مثل هذه الاحتفالات ليظهر لنا شدة الحاجة إلى حرف الطاقة الطبيعية عن مجراها الأصلي » (١٨).

ان تحويل الطاقة النفسية « الليبيدو » إلى رموز لم يزل يجري منذ فجر

الحضارة ، ويرجع إلى شيء عميق جداً من أصل الطبيعة البشرية . لقد أفلح الانسان ، وعلى مر التاريخ فى اقتطاع جزء معين من الطاقة ، وحرفه عن الانصباب فى مجرى الغريزة ، غير أن الإنسان مايزال فى حاجة إلى « قوة الرمز التحويلية » من أجل ان تؤدى وظيفتها الإعلائية . من هنا اكتسبت الأحلام أهميتها فى نظرية « يونج » على اعتبار أنها تمثل الآثار الطبيعية التى مصدرها النفس ، وسر غموضها يرجع إلى لغتها الرمزية التى تعبر عن مقاصد واقعية ، فإنها تستخدم طرق المجاز ، وهى أيضاً مشحونة بطاقة انفعالية ورمزية ، وذلك مايحدد مكانتها كوسيلة لإبتداع أعمال الفن العظيمة .

ان استخدام الرمز فى الفن يرجع إلى عهود العصر الحجرى القديم ، وكذلك إلى فنون الشرق القديم ، وبخاصة الفنين المصرى القديم والياباني ، ونجد أيضاً الفن القبطى قد اتخذ منحى رمزياً ، ومثله الفن القوطى فى الغرب الذى نزع نحو الرمزية والطابع الذهنى ، بل كانت الرمزية خاصية أساسية فى الفن الزنجى . وعلى هذا النحو ظل الإنسان يسعى جاهداً من أجل ان يكسب سرائره الخفية شكلاً ، ومن المؤكد أن معظم الميثولوجيا التى افرزها العالم القديم ، ليست إلا أثر من الخبرة التى تشكلت فى مرحلة أقدم من التطور البشرى .

۞

الأسطورة والأبعاد النفسية للرمز



الأسطورة والأبعاد النفسية للرمز

ينفرد الإنسان بقدرته على إدراك الرموز (١٩) ، أو صياغتها ، وقد توحى مثل هذه الرموز بشىء غامض أو مستتر أو «بما هو أكثر من معناها المباشر ، لما تتضمنه من أبعاد لاشعورة يصعب تفسيرها بوضوح ٠» (٢٠) ، ومن هذه الوجهة يمكن التحقق من ان السلوك الرمزى ، هو بالضرورة سلوك إنسانى ، فالإنسان هو الوحيد ، بين المخلوقات الذى يستخدم التعاويذ والطلاسم ، ويراعى شعائر وطقوساً معينة فى مناسبات «الولادة ، والزواج ، والوفاة » ، كأنماط من السلوك تتشكل من رموز ، قد اصطلح عليها المجتمع ، ويستخدمها فى حياته اليومية ٠ أما «سيجموند فرويد » فقد نظر إلى الأساطير على أنها نتاج تفاعلات اللاوعى ، وهكذا فسر قصة « نارسيسوس » على أنها ترمز إلى عقد «النرجسية»، أما « ميدوزا » ، (التى لها شعر من الأفاعى ، ونظرة تحيل الناظر اليها إلى حجر) فهى تمثل المرأة التى تخمد بمنظرها كل رغبة فى التقارب ٠

والأسطورة ، من وجهة نظر عالم النفس ، كارل يونج « تكشف عن توافق إيقاعات النفس مع إيقاعات الطبيعة ، وعن الصراع بين « النور والظلام » ، أو بين « الحق والباطل » ٠ وكان يونج قد اعتبر « الأنماط الأولية » (النماذج البدائية) التى هى مضمون اللاوعى الجمعى ، أنها المسئولة عن صنع « الصور النمطية » المألوفة فى الأساطير ، وفى الأحلام ، وفى الفن ؛ والتى وجدت منذ عهود سحيقة٠ ويصف « يونج » الكيفية التى ننجذب بها نحو الأسطورة بقوله: عندما يتحقق نمط أولى فى موقف فإننا نشعر فجأة بالانعتاق ٠٠٠ ، أو بقوة عارمة تستولى علينا ، وفى لحظات كهذه لانكون افراداً ، بل نعود أجناساً يتردد فينا صوت البشرية كلها٠ » (٢١) ولما بدت الأسطورة كموسوعة للأنماط النفسية، والانفعالات العامة ، فذلك ما دفع الفنانين الحديثين إلى إحاطة الأساطير القديمة باهتمام جديد ، فصورة « الوحش » تستثير الانفعالات الأصيلة فى صور ذات

أهمية عالمية فى مجال الفن . وعندما ينطلق الفنان إلى عوالم الكشف ، والأساطير، والرؤية الكونية الشاملة ، فذلك يعنى أنه قد تعامل مع القيم والتقاليد على مستوى الحلم ، وقد كان الفنان السويسرى « بول كلى » يعتبر « الحلم » وسيلة لتوسيع الواقع وصولاً إلى النطاق الكلى للعنصر والموضوع والمعنى والأسلوب ، مما يجعله يعمل على تنميته وفقاً لقانونه الخاص ، اما مهمة الفن عند « روجيه جارودى » فتنحصر فى خلق الأسطورة ، وكذلك بيكاسو يحدد هدف الفن فى خلق الرؤى الأسطورية ، التى تتشكل من رموز عصرنا وتعكس إرادة الإنسان، وآماله وانتصاراته .

ويحدثنا « اميل دركايم » Emile Durkheim فى دراساته السوسيولوجية عن دور الرموز وعلاقتها بالشعائر الطوطمية لسكان استراليا الأصليين ، فقد كشف عن مايربط الرموز بالمشاعر الدينية ، وتوصلت مثل هذه الدراسات إلى الحقيقة التى مفادها : أن تفسير العواطف القوية لأنفسنا لايحدث الا بربطها بشىء ملموس ، وله وجود حقيقى ، فإذا أخفق ذلك الشىء فى تفسير هذه العواطف ، فذلك يدعو إلى اتخاذ علامة ما ، تحل محله ، فنرد العواطف اليها ، وتصبح حينئذ موضوع عواطفنا ، نشعر إزاءها بالعرفان ، ونضحى من أجلها ، فلا تصبح العلامة مجردة فى ذاتها ، وإنما تتحول إلى مثير للحقيقة التى تمثلها ، ومن هنا نتعامل معها كما لو كانت هى الحقيقة ذاتها .

كانت الدراسات السوسيولوجية قد أحرزت تقدماً فى مجال رمزية الأسطورة، على اعتبار أنها المادة الحقيقية التى ينبغى الرجوع اليها من أجل التعرف على الجوانب الخفية فى حياة المجتمع . وقد توصل الباحثون إلى وجود تشابه بين أساطير الشعوب المختلفة ، رغم ما يفصل بينها زمانياً ومكانياً . أما الانثربولوجى « ياكوب باخوفن » J..Bachofen فيشير فى كتاباته إلى الرابطة القوية بين الأسطورة والرمز ، حيث وجد ان العديد من مظاهر الحياة التى كانت

ترد فى الأساطير ما هى الا رموز تمثل معنى « الخصوبة » . وكذلك لدى العالم الأمريكى «لويس هنرى مورجان » Lewis H. Morgan دراسات عن الرموز الشعائرية ، الخاصة بتقديم القرابين فى قبائل « الايروكوا » Iroquoi ، وقد توصل من خلالها إلى حقيقة أن هذه القرابين ليست الا رموزاً تمثل الشكر والعرفان للآلهة ، التى وفرت لهم الوفرة فى المحصول . أما «إدوار بيرنت تايلور» E.B. Tylor فقد تعرض فى دراساته الانثربولوجية الحديثة للعديد من أنساق الرموز ، ومن رأيه أن الشعوب البدائية تتمتع بقدرة خاصة على صنع الأساطير ، ويرجع ذلك إلى نظرتهم الشمولية إلى الكون ، وإلى إيمانهم بحيوية الطبيعة لدرجة تصل إلى امكانية تجسيد كل مظاهرها ، وفى ضوء ذلك توصل إلى أن الجوانب الرمزية فى الممارسات ، والشعائر السحرية ، فى ثقافات القبائل البدائية، بما تتضمنه من رموز لآلهة مجسدة ، ليست الا تجسيداً لأفكار غامضة ، عن الكائنات العليا ، التى تملأ الكون ، والإنسان البدائى لايدرك ماهيتها ، لأنه كان مايزال لايميز بين الرمز (الإله المجسد) والفكرة التى يرمز اليها ، فهما يختلفان معاً فى ذهنه .

الأساطير الفرعونية والرمز

كان المصريون القدماء يستخدمون صور الكائنات كرموز تدل على أمور معنوية، ومن هذه الرموز « الحية » التى تمثل رمز الحكمة ، والتى تصور على صولجان «اوزيريس » وتكلل تاج « ايزيس » . وكانت كائنات « العالم الإلهى » بالنسبة للعقلية المصرية القديمة ، تدرك بـ « الرمز » الذى يحول عناصر ذلك العالم إلى مظهر ملموس ، يدرك بالحواس . هكذا استخدمت التصورات الأسطورية فى العقيدة الفرعونية ، التى ظهرت فى هيئة رمزية ، مثال : « البقرة السماوية » ، وتمثل المرأة « نوت » ، وكذلك « المحيط السماوى » ، إنها تلد كل يوم عجلاً (هو

الشمس) ، حيث ينمو فحلاً ، لكى ينجب عجل الغد . وقد اشتملت النصوص المنقوشة على جدران هرم آخر ملوك الأسرة الخامسة (الملك أوناس) على تعاويذ وأساطير ، الغرض منها توكيد صعود الملك إلى السماء ، الذى يصور على أنه قد حدث على أجنحة الصقر . وبقيت فكرة « العجل السماوى » ، ومضمونها ان الملك قد أرضعته بقرة . وقد رأينا فى النقوش الفرعونية العديد من صور الملوك ، فى هيئة « العجل » القوى المنتصر على أعدائه ، مثلما هو منقوش على وجه صلايـــة «نعرمر » (مينا) ، حيث يظهر العجل (رمز الملك) يهدم حصناً . ويظهر الملك ، على الوجه الآخر من الصلاية ، وقد تزين رداؤه بذيل ثور .

تحكى الأسطورة المصرية القديمة عن « المحيط البدائى » أن التل البدائى قد برز فوق سطح الماء ، يحمل أول كائن حى ، وقد تمثل فى صورة « الثعبان » (الذى كان يعتبر الجسم الأول لأى « إله ») ، أو « الجعل » . أما فى بداية العصور التاريخية فقد صارت « الضفدعة » رمزاً للبعث ، فى العقيدة المسيحية . ومن المعتقد أن اسطورة « تل الأرض الأزلى » ترمز فى الميثولوجيا الفرعونية إلى نهر النيل ، عندما تنحسر مياهه عن الأرض . أما « تحوت » الذى كان يرمز إلى «الشكل الأول للفكرة » ، فقد بدا على هيئة قرد ، أو على هيئة الطائر «أبومنجل»، كما اتخذ « حورس » شكل الصقر . وهناك صورة للأله حورس " منقوشة على مشط من العاج للملك « جت » (الملك الثعبان) ، من حوالى عام ٢٩٠٠ ق . م ، وقد مثل واقفاً فى زورق فوق السماء مرة ، وأخرى وهو يقف تحت السماء . انه يمثل «حورس السماوى » رب السماء ، و « حورس الأرضى » ملك مصر . أما حورس شمس النهار ، ونجم الليل ، فهو تصوير تأملى لحورس الأله والملك ، قد جاء بعد توحيد مصر .

أما أسطورة « اوزيريس وايزيس » فتتلخص فى قتل الملك « أوزيريس » على يد أخيه « ست » ، وقيام « ايزيس » و « نفتيس » بالبحث عنه ، واعادة «ايزيس»

الحياة لأخيها وزوجها «أوزيريس » ، ثم ولادتها منه طفلاً هو« حورس » ، الذى يتغلب على ثعبان . وقد خرج « حورس » عندما بلغ أشده ، بحثاً عن أبيه . وعندما عقدت محكمة برئاسة « جب » أنكر « ست » مقتل «اوزيريس» ، بينما شهدت «ايزيس » لأبنها ثم أعلن « حورس » ملكا . وهكذا أعيدت إلى «حورس» المملكــة التى فقدت ، وذلك عن طريق المحكمة ، أو عن طريق القتال بين « حورس بن اوزيريس » ، و« ست » .

ان الاساطير القديمة تشهد بأن الأعمال الفنية الرائعة الخالدة قد اكتسبت الصفة الإنسانية لأنها قد نبعت من خلال اللاشعور الجمعى ، حيث تلتقى الأجيال عبر التاريخ ، فإذا أراد الفنان ان يبلغ قلب الإنسانية فعليه ان يغوص فى بحر التاريخ حتى يصل هذه الأعماق ، بحثاً عن أفضل صيغة للتعبير عن الحقائق المجهولة ، فى مادة اللاشعور الجمعى ، وهو يستخدم فى ذلك « حدسه » ، الذى به تسقط هذه المادة فى رموز . هكذا ظهرت الأساطير كتعبير رمزى يصور ما يجرى فى أعماق النفس البشرية فى مقابل أحداث الطبيعة الخارجية . ومن هنا اكتسبت الرموز ثراءها من خلال الفن حيث أصبحت المادة التى تتجسد فيها الأنماط الأولية للاشعور الجمعى فى أبلغ صورها .

كان قد حدثنا « كارل يونج » عن أصل « النماذج البدائية » فى نفسونا ، فأرجعها إلى أسلافنا الذين كانوا كلما شاهدوا حدثاً فى عالمهم ، كانت تبزغ ورائه عملية نفسية خاصة ، بإعتباره حدثا غير مستقل عن الذات الشاعرة به ، فرؤية شروق الشمس وغروبها كانت تثير فى نفوسهم أسباب التوحيد بين الذات والموضوع ، وتنتهى العملية « ببروز شىء هائل عجيب ، لاتلبث الذات ان تسقطه فى الخارج فى هيئة الإله أو القدرة » (٢٢) ، هكذا نرى الأساطير ليست سوى تصورات رمزية لماجريات الأمور تكمن فى أعماق النفس البشرية يقابلها أحداث الطبيعة الخارجية . وفى الحقيقة نجد الرمز هو الصيغة المناسبة التى تصلح للتعبير عن الحقائق المجهولة .

وعملية خلق الرموز الجديدة تحتاج إلى عقلية راقية ومرهفة ، لاترضيها الرموز التقليدية الشائعة . غير ان ذلك لاينفى ضرورة أن تمس الرموز فى الإنسانية وتراً مشتركاً ، إذا ما كانت تصدر عن النفس فى حالتها البدائية . وبالحدس والاسقاط يصبح بإمكان الفنان النفوذ بموضوعه من اطار نفسه إلى الحيز الخارجى فى شكل رمز.

الاسطورة والمظاهر الطبيعية

تفهم الأسطورة أحياناً على أنها استعارات من المظاهر الطبيعية الأرضية ، ويفترض أصحاب هذه النظرة أن الآلهة المختلفة فى الأساطير الإغريقية القديمة ، مثلا ، ترمز إلى عناصر طبيعية مختلفة « وبذلك قد يكون تضاربها متفقاً مع نظرية المتضادات الشائعة ، منذ القرن السادس ق . م فإله البحر « بوسايدون » هو الماء، و« ابولو » النار ، و« هيرا » الهواء . » (٢٣) وقد ذكر « هالبوخ » فى كتابه (نظام الطبيعة ، لندن ، ١٧٧٠) بأن الأسطورة تتعدى ذلك الهدف ، فهى «التعبير عن كيفية اختبار الإنسان لهذه الأشياء . هكذا يصبح شروق الشمس مولداً للبطل الإلهى من البحر ، الذى يقود عربته فى أقطار السماء ، وعند الغروب تكـــون «التنينة»، الأم الهائلة ، فى انتظاره لكى تبتلعه، وفى جوف التنينة يسافر فى أعماق اليم ، وبعد معركة رهيبة مع أفعوان الليل يعود فيولد من جديد عند اطلاله الصباح. هذه موضوعات ميثولوجية ، تعكس بوضوح محاولات بشرية لتفسير السياق الفيزيائى لشروق الشمس وغروبها ، لكن مضمونها العاطفى يجعلها أكثر من ذلك بكثير » (٢٤) .

إن البدائى لايعرف تفريقاً كبيراً ، بينه وبين بيئته ، انه يعيش حالة المشاركة الصوفية ، حيث يشعر ان ما يحدث فى الخارج مثله فى الداخل أيضاً ، والعكس،

وهكذا تصبح الأسطورة هى التعبير عن العالمين الداخلى والخارجى ، وهى أيضاً تفكراً فى الحوادث وتفسيراً لها ٠ اما تشابه الأساطير الملحوظ لدى الشعوب المختلفة فيرجع إلى كون مصدرها « اللاشعور الجمعى » ، الذى يمثل بالنسبة للإنسان القوى الإبداعية التى تتوقف على صناعة الفن ، والفولكلور ، وحكايات الجن ، لقد ادرك الإنسان الأول العالم باعتباره كائنا مهولاً تشيع فيه الحياة ، وهو يمثل أحد مظاهرها ٠ لذا كانت عملية أسقاطه لأحاسيسه على مشاهد الطبيعة تبدو وكأنها تحدث بطريقة تلقائية (أو سلبية على حد تعبير يونج) ، أما الإسقاط الإيجابى فيقصد به اسقاط الشخص لأحاسيسه فى شىء ما بالطريقة التى يحافظ فيها على التمايز بينها وبين الذات ، وبذلك يتحول هذا الشىء إلى رمز ٠

وللتأمل والخيال دورهما فى مجال الرؤية الإبداعية ، ومن خلالهما ينطلق الفنان إلى عالم الأساطير ، والرؤى الكونية ، أما الأسطورة فى مفهوم « روجيه جارودى »
فهى عمل إنسانى أصيل يهدف إلى تجاوز الطبيعة ، ومهمة الفن هى خلق الأسطورة ٠

۞

الرمزية والمستويات التاريخية للفن



الرمزية والمستويات التاريخية للفن

كان « أرنست كاسيرر » Ernst Cassires قد أورد فى كتابه : " فلسفة الأشكال الرمزية " (١٩٢٣) أن « الأسطورة والدين واللغة والفن والتاريخ والعلم وجميع هذه المناشط ، انما تمثل رموزاً للحضارة الإنسانية » . وعملية الترميز Symbolization عند « كاسيرر » لاتكتفى بمجرد استخلاص المفاهيم من الخبرة، ولا بإدراك العلاقة بين مفاهيم الخبرة وما تنطبق عليه فى الواقع ، مثل الذى تعنيه Conceptualization فى فلسفة « كانط » وإنما هو اعطاء ماندرك رموزاً ، نربط بينها وبين ماتمثله ، فإنه « بالرموز الأسطورية تكون الصورة أسطورية ، وبرموز اللغة العادية تكون صورته المألوفة – التى نعرفها عنه بشكل عام . فكأن للتمثيل الرمزى وظيفة تناسب كل صورة ، ووظيفته فى الترميز الأسطورى تعبيرية ، تدمج الرمز وما ترمز اليه » (٢٥) .

أما الفيلسوف الألمانى « هيجل » (٢٦) فهو الذى كان قد وضع نظرية متكاملة عن الفن ، تبنى فيها تفضيل المذاهب التى تسعى إلى التعبير الحى عن الحاضر ، وهدفها إيقاظ الفكرة التى ترتبط بالموضوع ، وقد رأى الفن الحقيقى فى التوازن الذى تحققه الأعمال الكلاسيكية بين الفكرة وتجسيدها . لقد تبنى «هيجل» نظرة عن الفن تعتبر فنون الشرق القديمة (الرمزية) مرحلة غير مكتملة فى تطور الفن. فصرح فى كتابه « فن النحت » بقوله : ان « النحت الخالص يسبقه طور رمزى ، لا طور فن رمزى .. ان ذلك ينطبق ايضاً على الفن المصرى». (٢٧) ويتضح فى هذا النص ، أن هيجل كان يعتبر الإتجاه الرمزى مرحلة غير مكتملة ، فتعبير الرمزى فى رأيه يشبه محاولات « الأطفال » وهم يسعون إلى رسم شكل إنسانى ، فالنتيجة التى تتمخض عنها محاولاتهم لاتعدو أن تكون محض رمز ، بمعنى أنها لاتعدو أن تكون تلميحاً إلى الموضوع الحى

المطلوب تمثيله ، وفى كثير من الأحيان دونما أى ارتباط بمدلوله وواقعه » ، (٢٨)
وكان يرى هيجل عدم رقى الاتجاه الرمزى فى الفن إلى مرحلة الفن الكامل ،
بسبب تألفه من الإشارات ، والرسوم التقريبية عن الموضوع ، والصور المحاطة
بضروب التوقير ، التى تمثل أشخاصاً غير متفردين ، إلا بوساطة إضافية خاصة،
فلم يكن هدف الرسم تمثيل الموضوع، بل أن يوقظ الفكرة العامة عنه ، لذا ظهر
الفن إصطلاحياً ورسمياً ، وذلك ما نلاحظ أمثله له ، فى رأى « هيجل » ، فى
الفن الفرعونى وفى الطراز الرومانسكى. وتبعاً لنظرية " هيجل (الديالكتيكية) ،
التى رتبت فيها مستويات الفن فى مراحل ثلاث ، كانت الرمزية فيها هى الأدنى ،
حيث لم تصل إلى التناسق المكتمل ، الذى تحقق فى الفن الكلاسيكى ، بنقاء
وسائله الفنية فى التعبير ، وبإعتماده على المنطق فى تمييز أساليبه وأنماطه ،
وبتوازن الأفكار فى أعماله مع أسلوب تجسيدها .

لما كان الفن فى مفهوم « هيجل » هو التجلى المحسوس للفكرة ، عندما
يستمد صوره وبناءاته من عالم الأخيله ، فإن الصور المحسوسة تبرز
الفكرة الكامنة فى التأمل . من هنا يتضح ان الفكرة عند « هيجل » كانت
تمثل مضمون العمل الفنى، أما التجسيد فيتمثل فى شكل العمل الفنى ذاته .
وقد استند « هيجل » إلى ذلك المفهوم فى تحديده لأنواع الفن ، تبعاً لمدى
ملاءمة الشكل المحسوس للفكرة المعبر عنها . وهكذا قسم " هيجل " المستويات
التاريخية للفن تبعاً لتحديد العلاقة بين الفكرة وشكل تجسيدها الحسى
فى كل مرحلة ، اى تبعاً لـ « شكل العلاقة بين الفكرة ومظهرها كتحقيق
ملوس .» (٢٩) فحصرها فى ثلاث : الرمزية ، والكلاسيكية ،
والرومانسية . أما المرحلة الرمزية فتمثل المرحلة الناقصة التى لجأ فيها الفن ،
فى رأيه ، إلى الإيحاء بالروح التى تكمن فى مظاهر الطبيعة ، وإلى المبالغات،
وإلى كل ماهو غريب أو غير اعتيادى . والمرحلة التى تأتى بعد الرمزية هى
الكلاسيكية ، التى اعتبرها « هيجل » مرحلة استيقاظ العقل المتوهج من أجل
تحققه الذاتى ، كشكل إنسانى يوحد بين الفكرة وتجسيدها المحسوس ، حيث

ارتقت المادة بذلك إلى مستوى الفكرة ، وتبدت الفكرة ، للعين من خلال حضورها المادى ، واندمج الشكل مع المضمون ، وفى وضوح تام فى الفن الكلاسيكى ، أما الرومانسية ، فى رأيه ، فهى إنعكاس لعمل الذاتية الروحية المنطوية على ذاتهـــا و« الحياة الداخلية ، واندفاعات القلب وخلجات النفس »(٣٠) .

الفن الرمزى وقيم الفن الأصيل

اعتمدت نظرية « هيجل » ، عندما قسم مستويات مذاهب الفن إلى : رمزية وكلاسيكية ، وزومانسية ، على نوعية من الأحكام القبلية (التعسفية) ، التى لاتتفق، مع طبيعة تطور الفن الذى يقبل التفسيرات العديدة . وإذا استرجعنا نماذج من منجزات الفن على مر التاريخ ، سيتضح لنا أن هناك فنون رمزية كانت، وماتزال، تتمتع بقيم الفن الأصيل ، رغم كل مزاعم« هيجل » ، تشهد على النظرة الخاطئة ، فى مفهومه عن المكانة الدنيئة التى ينبغى ان تحتلها الفنون الرمزية فى مقابل الكلاسيكية .

وفى الحقيقية ان ما يعد تقدماً فى فن عصر ما يمكن ان يصبح تراجعاً فى عصر آخر ، ورغم ذلك تمسك « هيجل » بنموذج الفن الكلاسيكى ، كمثل أعلى للفن كله ، وأعتبر مايبتعد عنه لابد وان يكون أدنى قيمة عنه . وهكذا اتخذ من معيار «محاكاة » الحقائق البصرية غاية للفن ، مما أعاق امكانية الكشف عن القيم الجمالية فى الفنون الرمزية .

تزعزت مصداقية آراء« هيجل » عن الفن الرمزى ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، عندما اتخذ الفن الحديث من فنون الحضارات الشرقية القديمة ، النموذج الذى يستقى منه قيم « الأصالة والمعاصرة » ، على اعتبار ان الرمزية هى أول ما عرفه وجدان الفنان من صيغ الفن العريقة .

الأسلوب الرمزى والفن المصرى القديم

لقد ظهر أول أسلوب رمزى فى الفن فى صعيد مصر ، فى عصر الثقافات الأولى (العصر الحجرى الحديث) ، فقد عثر على قدر فخارى (ثقافة نقادة) رسم على سطحه رمزين يمثلان امرأة ورجلاً يرقصان رقصة طقوسية ، وللكناية عن حركة الساقين أثناء الرقص استخدم خطاً متكسراً يربط بين ساقى كل من الرجل والمرأة فى الرسم ، بأسلوب رمزى بليغ ٠ وفى رسم آخر استخدمت الخطوط المتموجة للرمز إلى مياه النيل ، وبخطوط أخرى كناية عن صيادين فى غاية من الإصطلاحية ٠

يفترض فى الفنان إذا ما أراد أن ينتج رمزاً بصرياً يمثل به تجربة ما ، أن يكون ذلك الفنان انتقائياً ، يختار ألوانه ، وأشكاله وملامسه بوعى ، بل عليه أيضا أن يختار ما يتعلق بالخبرة اللامرئية ، التى تقع فى محيط حواس السمع واللمس والشم ، فمثل هذه القيم النوعية المميزة هى التى توحى بالعناصر الجوهرية للحقيقة الظاهرة وقت الشروع فى العمل ، وعملية الإختيار هذه قد تتصف بالتعقيد « لاسيما عندما يقرر الفنان بأن انفعالاته تجاه العالم الخارجى هى عناصر هامة فى العالم الحقيقى ، ولما كانت هى هكذا فينبغى أن تشكل الجزء الأكبر فى مركب العمل ٠» (٣١) ولقد كانت الأبجدية الهيروغليفية بتنوع أشكال رسومها رمزية عندما تناولت نبرات الصوت برموز من أشكال الكائنات الحية أو العناصر النباتية أو الطبيعية لتوحى بفكرة ما أو بمعنى ، والأطفال يفعلون نفس الشىء إذا أرادو التعبير عن أحاسيسهم ٠

لقد وضح عنصر المبالغة فى حجوم الأشكال ، فى لوح الملك « جت » (الدولة القديمة ، بداية الأسرات) حيث النسب غير المألوفة التى شكلت الصورة الفنية البليغة ، فقد رسم صقر (الإله) يشرف على المشهد من فوق واجهه قصر له

ابراج عالية ، وقياسه الحجومى أكبر من القياس النسبى للثعبان (الذى يرمز لإسم الملك) وواجهة القصر معا ، مما ساعد فى تقوية مكانة صورة الإلة ، وأكد على قداسته رمزياً ، بل زاد من روعة النقوش وجمالها ، وكشف عن القدر الكبير من البراعة ، والبلاغة فى الكناية عن المعانى من خلال رموز اصطلاحية .

ان عملية انتقاء أحد مظاهر الحقيقة وتفضيله على غيره ، كأساس لتمثيل الحقيقة رمزياً ، لاتتوقف على الإختيار الحر ، فالفنان الذى رسم الصورة الجدارية فى الفن الفرعونى ، كان يمثل جانباً من التقليد الذى بزغ قبل هذه الجدارية ، واستمر فى حيويته مئات السنين دون تغيير ، شمل « الوسائط التشكيلية والرموز التى استخدمت فى تمثيل الأشخاص ، وأيضاً موضوع العمل ذاته (٣٢) .

وهناك اللوح التذكارى (من الحجر الجيرى ، الأسرة الثالثة) من الفن الفرعونى أيضاً ، الذى تظهر فيه صورة رمزية تكنى عن « المسافة التى يقطعها الملك فى مجال ، يحدد مقدماً ، ليتسلم رمزياً زمام مملكته (٣٣) . انه نموذج للفن الذى أنجزته المخيلة الفنية ، وأشكاله الرمزية تكنى عن عدة معانى استمدت من صفات الملك والإله فى آن واحد ، واكتسبت الصور مدى أبعد من حدودها ، وشكلها، ولولا العنصر الخيالى الذى هو مادة العمل لإفتقد العمل لقيمته الفنية .

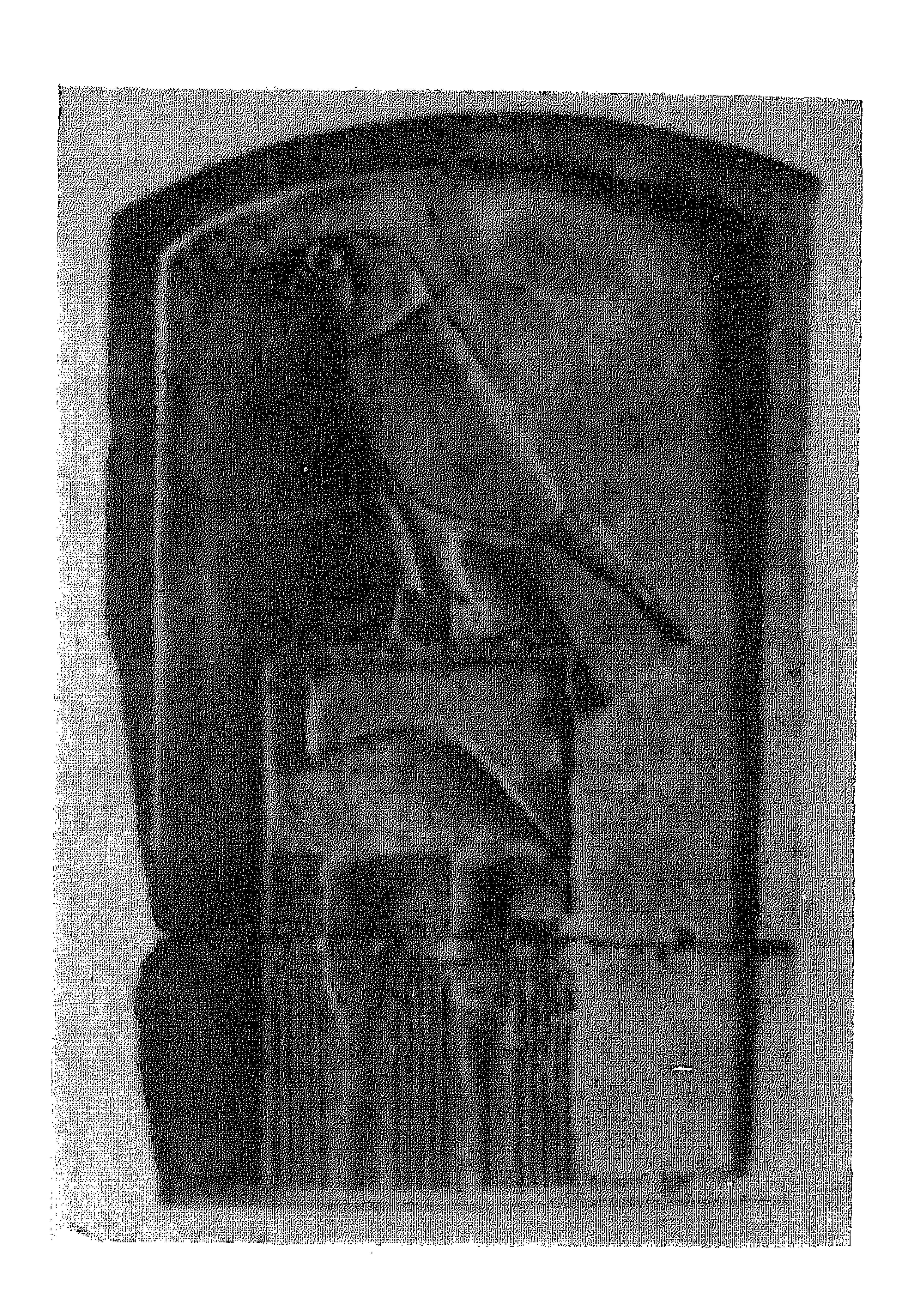
لم يبذل الفنان الفرعونى محاولات من أجل الإيهام بالمظهر المرئى للموضوع الواقعى ، ليس عن عجز فى فهم عناصر المنظور أو قواعد توزيع الضوء والظل ، بالطريقة التى صاغ بها فنانو الغرب أعمالهم الفنية ، وإنما بسبب كونه لم يكن يعتقد فى ضرورته لنوعية الفن الذى تميز بمفهوم خاص عن الزمان والمكان ، وتميز بمدرك فكرى وحسى خاص فى إدراك الحقيقة .

وفى النقش الجدارى « عبور الترعة » (مقبرة « تى » . الأسرة الرابعة) ،

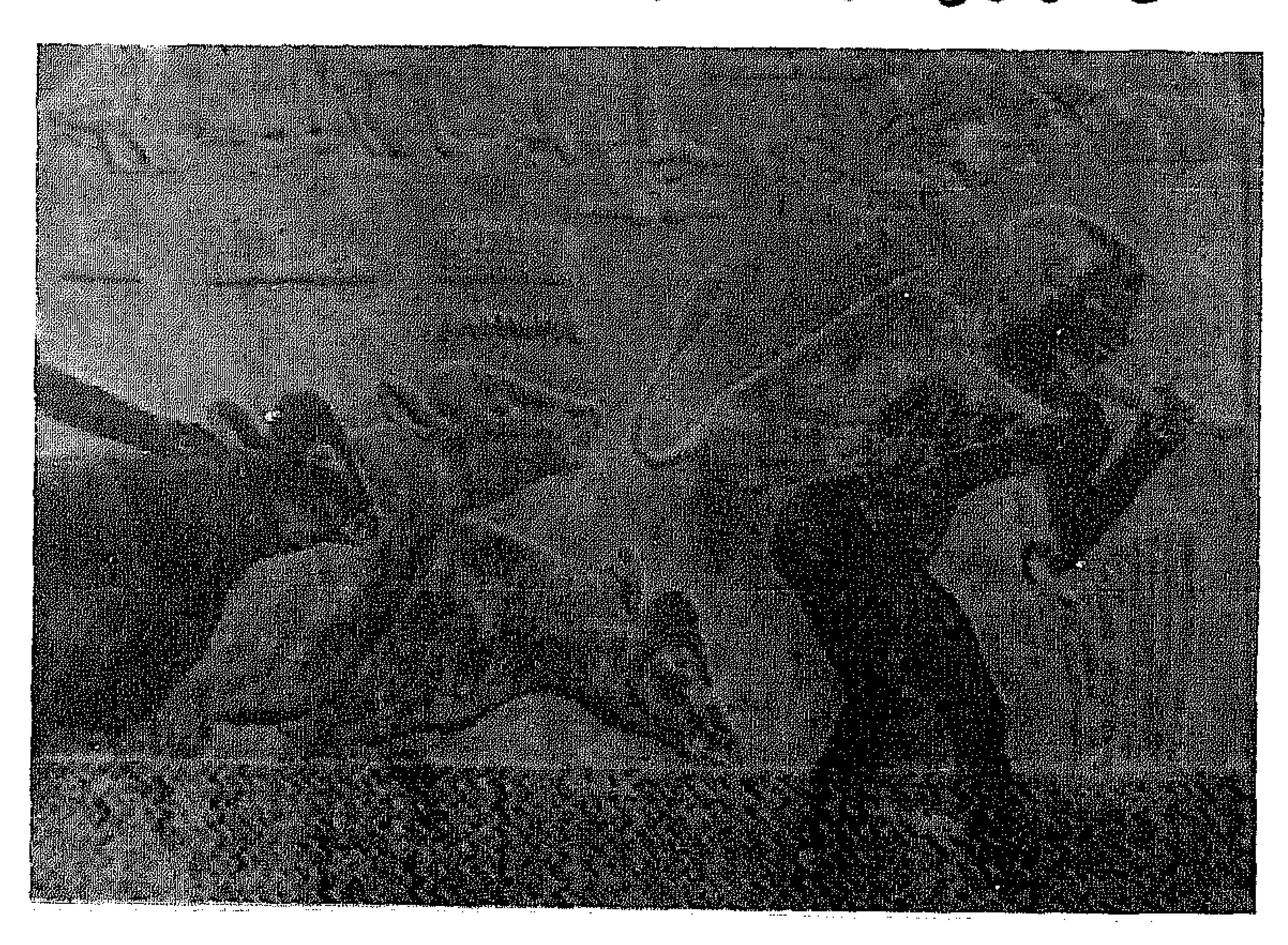
رمز للمياه بخطوط متعرجة حفرت رأسياً ، وظهر رجل يحمل على ظهره عجلاً ملتفتاً نحو الوراء بحثاً عن أمه ، وأمه متجهة برأسها نحوه ، وكأننا نسمع خوارها، وهنا صورة اصطلاحية تمثل التفاعل النفسى تصورياً ، وكناية « يقصد بها تمثيل رد الفعل العاطفى الناشىء بين عجل وأمه ، تجاه الإفتراق ٠ » (٣٤) وقد أصبح الرمز شيئاً محسوساً يشير إلى شىء معنوى ، واكتسب قوة إيحائية غائرة فى الرمز ذاته ، ولم يعد مجرد إشارة متعارف عليها ، وإنما هو صورة لشىء معنوى أندمجت فى صورة شىء محسوس ، وتولدت بينهما علاقة بلاغية ٠

ومع تولد الرموز تتحول مظاهر الطبيعة الصامتة إلى تمثيلات ذات معطيات حية، ويوحى الصوت بما توحى به الألوان ، وهكذا تنشأ الرابطة بين مظاهر الطبيعة فى وحدة شمولية ، وكما هو فى رأى الشاعر « بودلير » Baudelaire ، فإن كل شىء فى الكون يمكن أن يصبح رمزاً لما يشبهه فى مجالات الحس الأخرى ، ولكل تجربة تحدث فى عالم الواقع قيمة جمالية ، بقدر ما هى رمزية ، غير أن «قيمة الرمز تتوقف على مدى ملاحظة الفنان للعلاقات الناشئة بين معطيات الحواس المختلفة » (٣٥) ٠


وفى نظرية الرمز تتحدد فكرة « العلاقات » الرمزية ، حيث افتراض وجود وحدة كونية تجمع بين جواهر جزئيات الواقع ، وان اختلفت أعراضها ، انها الوحدة العميقة بين جواهر الموجودات ، على تعدد صيغتها ، وألوانها ، حيث تتجاوب العطور والألوان والأصوات ، على مستوى الصياغة التشكيلية ٠ هكذا انهارت فى بصيرة الفنان الرمزى الحواجز الطبيعية بين مجالات الحس والوجدان، حتى أصبح الكون « وحدة » ، تعددت وسائل إدراكها ، وتستعير الوسيلة من الأخرى مايعينها على الإيحاء ٠ فالرمز هو لغة إيحاء ، وقد اصطلح به لوجود رابطة ، أو قرينة معنوية بين الدلالة والمدلول ٠ وقد تميز الإنسان بقدرته على إنتاج الرموز واستخدامه لها ، وبسعيه دائماً ، منذ نشأة الحياة إلى تنمية



١ - الفن الفرعونى - لوحة الملك جت الدولة القديمة - المتحف المصرى.



٢ - الفن الفرعونى - عبور الترعة - الأسرة الرابعة - مقبرة تى .





٣ - الفن الفرعونى - صلاية نعرمر - الأسرة الأولى - المتحف المصرى .



هذه العملية ، التى شكلت له لغة بإختلاف أشكالها . فلقد كان الفن الفرعونى ، فى عصوره الأولى يتميز بخاصية ذهنية ، فعندما يتطلب الأمر من الفنان رسم رجل ، على سبيل المثال ، نجده يختار أكثر الأوصاف شبهاً لأجزاء الجسم ، كل على حده ، ثم يمزجها من أجل تشكيل هيئة كلية ، فيجمع بين اختيار المنظر الجانبى للرأس ،والمنظر الأمامى للعين ، ويجمع بين الوضع الأمامى للكتفين ، مع الوضع الجانبى للأرداف والساقين . وهكذا كانت تكمن قوة الفن الفرعونى فى تشبع أعماله الفنية بقيم جمالية أصيلة ، قادرة على امتاع شعور المشاهد بصريا، اضافة إلى التمثيل الصورى لمعنى « النظام الأبدى » ، وانسجام الكون رمزيا .

فى تطور النقوش الفرعونية ، هناك صلاية « نعرمر » (مينا) ، نموذج يرجع إلى عهد الأسرة الأولى ، يجسد رمزاً لكفاح الملك ، من أجل توحيد قطرى مصر ، مع بدء عصر الأسرات ، ويخلد انتصاره . وقد سجل الفنان فى الوجه الخلفى من « الصلاية » نقشاً للملك فى حجم كبير ، وله هيئة مهيبة ، وقامته ممشوقة ، وذلك رمزاً لمكانته الإجتماعية ، وتعبيراً عن قوة الشباب . وبالنقش رمز آخر ، يمثل قطعة أرض تنبت منها ست أعواد من نبات البردى ، ويبرز من أحد أطرافها رأس شبيهة برأس الأسد ، يمسك زمامها صقر ، يبدو وكأنه يهب الوجه البحرى للملك ، أو كأن الملك نفسه ، الذى كان يمثل المعبود (الصقر) على الأرض ، وقد استولى على هذا القطر ، الذى يرمز له نبات البردى . وفى الجهة الأخرى من الصلاية مشهد ثور يهدم بقرنيه سور مدينة منيعة ، ويطأ بحافره ذراع أحد الأعداء ، ويقصد بهذا المشهد الكناية عن مهاجمة الملك لحصون المدينة، وأسره لأهلها ، هكذا يتأكد لنا أن معظم نقوش الصلاية وصورها تمثل رمزاً للإنتصار .

ينتقل الأسلوب الرمزى فى الفن ليصيغ أكثر مفاهيم العقيدة المسيحية تعقيدا، غير أن العديد من الرموز التى سادت الثقافة الرومانية ، كانت قد تغلغلت عبر صور المسيحية الأولى ، حيث لاءمتها ، وساهمت بنصيب كبير فى الإيحاء بمعتقداتها . أما النقوش الجدارية التى ترجع إلى كنائس القرن الثالث عشر الميلادى فقد تضمنت رموزاً محفورة على هيئة « السمكة » التى هى رمز «المسيح» ومن هنا فإن غموض فكرة الرمز تتوقف على ما يلخصه الرمز من أسرار ، وتبعاً لتجرد شكله وبعده عن تمثيل الأشياء الطبيعية . أما الرمز الفنى فيتميز عن الرموز العادية ، فى أنه من نوعية تبدو ذات معانى فريدة ومستحدثة ، وغير مختبرة فى الحياة العادية ، بل ترتبط بالخبرات الجمالية ، وهو ينتقى من المعانى الجزئية ، فيتحول إلى تمثيل يتضمن الخبرة ذاتها كجزء من مكوناتها الأصلية . وهكذا كان تسجيل السير الإنجيلية بالصور والتماثيل يسوده الرمز ، حيث كان يرمز أيضاً بـ «الحمل » لمعنى السلام ، وبـ « الراعى » للمسيح ، أما «الطائر المحلق» فيرمز لروح القدس .

اكتسبت نظرة الفنان الأوربى ، فى العصور الوسطى ، تجاه العالم ، طابعاً ميتافيزيقياً ورمزيا . وقد تطلب عمل الفنانين ، فى ظل المضامين الروحية المسيحية، التخلى عن مبدأ التصوير المحاكى التجسيدى . ومع انتشار الطراز البيزنطى ، فى ذلك العصر ، استخدم الفنانون ، فى نحت اطارات الكنائس ، وتيجان الأعمدة، الأشكال الهندسية والاصطلاحية والرموز المجردة . ومع بداية «العصر الرومانسكى » (حوالى عام ١٠٠٠ الميلادى) اكتفى النحات بزخرفة مثل هذه المنحوتات على مداخل الكنائس بمزيج من أساليب الفن الرومانى والفنين البيزنطى والفارسى ، بالأسلوب الاصطلاحى الرمزى نفسه ، وقد اشتملت معظم

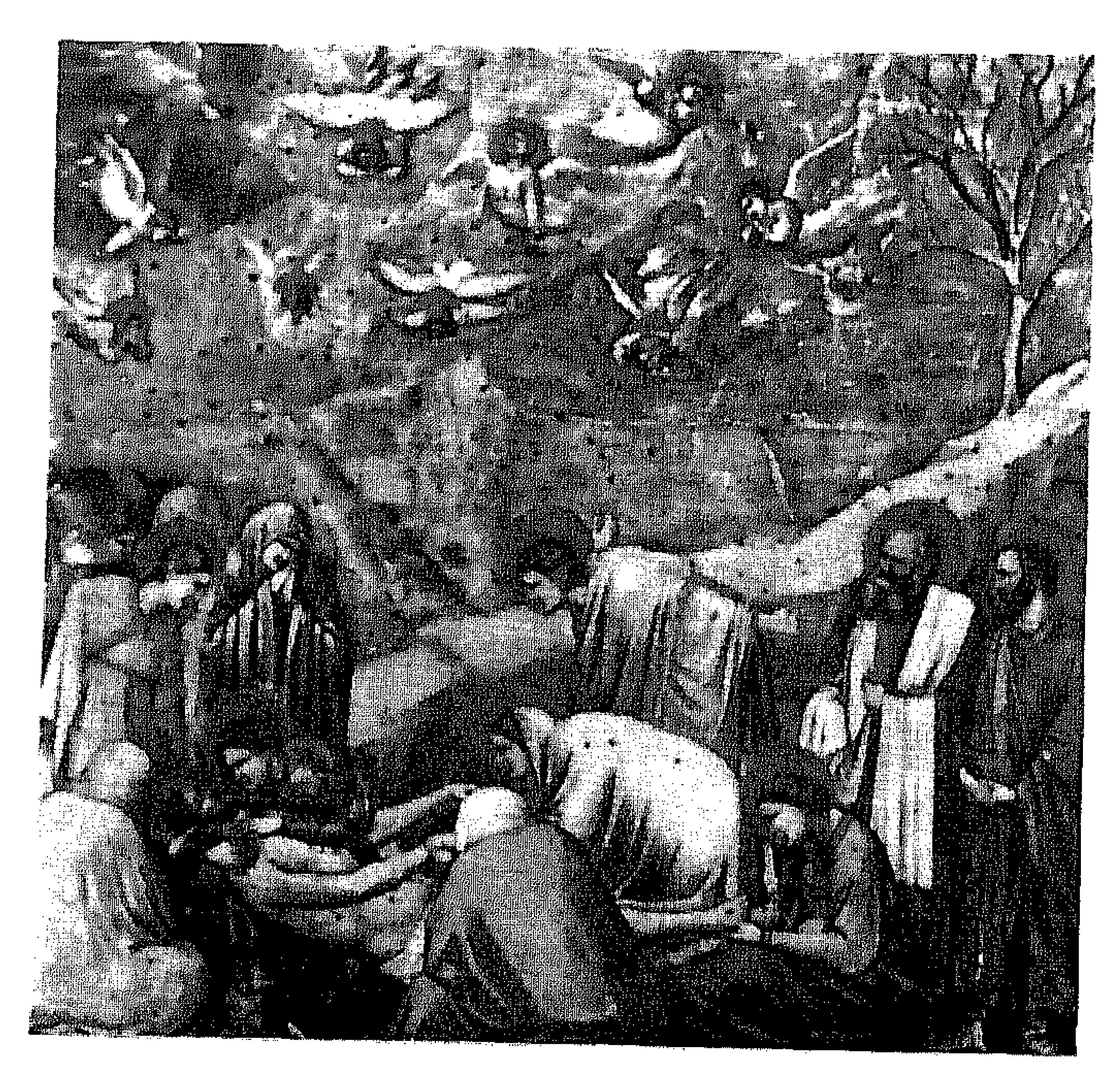
موضوعات ذلك النمط من الفن على قصص من الكتاب المقدس ، إضافة إلى تصوير الرسل والحواريين . ولما كانت طريقة الصياغة الفنية فى النحت الرومانسكى تقوم أساساً على الرمز ، فذلك يوضح سمة « الإستطالة » فى نسب الأجسام ، والمبالغة فى اتجاهات حركاتها العنيفة المتوترة ، فى صور الأشكال . وفى النحت البارز فى واجهة كنيسة « فيزيلى » نقشت صورة المسيح أكبر من الحواريين ، رمزاً لمكانته فى مضمون العقيدة المسيحية . وما يؤكد على الصياغة الرمزية أيضاً نحت صور القديسين فى مستوى أدنى من مستوى الحواريين ، والخطوط المعقدة التى استخدمت فى التعبير عنها ، اضافة إلى السمات الأسلوبية التى تواءمت مع المتطلب الدينى ، حيث فكرة فناء الجسد وبقاء الروح ، التى بزغت فى القرون الوسطى ، ومنها الهيئة النحيلة التى بدت عليها الشخصيات المصورة أكثر انفعالية وعصبية . وهذا الأسلوب الاصطلاحى الذى حقق به الفنان الرومانسكى أفضل صورة رمزية ، لاتجاريه فيه أية أساليب فنية أخرى . لقد تجاوز الفنان بهذه الرمزية حدود الأشياء المادية وصولاً إلى أعماق الأجواء المبهمة ، وإلى المدى المؤثر فى النفس . والصوفية فى المذهب الرمزى هى نوع من التحرى فى قلب المادة والتقصى العميق للرموز ، فالفنان الرمزى إذا ما صور البحر فلا تعنيه الأمور الوصفية التقريرية « وإنما يتخذ البحر كمادة للتأمل . انه يرنو إلى ميتافيزيقية البحر من حيث غايته من ذاته ، وغاية الإنسان والوجود منه .. فيغدو البحر نفسياً وحسياً ويغدو الإنسان البحر ، والبحر الإنسان » (٣٦) .

وللفنان الفلورنسى « جيوتو دى بوندونى » Giotto Di Bondone مؤسس التصوير الإيطالى فى عصر النهضة ، فى مصلى « آرينا » ببادوا ، لوحات رسمت بالألوان الرمادية على الجدران ، تشبه النقوش الناتئة ، جسدت صوراً وعظية فى أشكال مجازية ، تتمثل فى رموز « الظلم » ، و « البخل » ، و «الإيمان» . أما رمز « البخل » فقد صوره « جيوتو » فى هيئة امرأة عجوز

«شمطاء» أذنها كالبوق، ويطل من فمها ثعبان يتحوى ليلدغ جبينها ، بينما تقبض يدها اليسرى على كيس نقودها ، وهى تسير متسللة ، ويدها اليمنى تتلهف لاستلاب أى شيء٠»(٣٧) وهكذا يتضح المغزى الرمزى لهذه الصور .
أما لوحة « معجزة النبع » (بكنيسة القديس فرنسيس) التى تصور جانباً من أسطورة « الرفقاء الثلاثة » فيظهر فيها القديس فرنسيس مع رفيقاه، وقد اضطر إلى الإستغاثة بفلاح وحماره، حتى يصل إلى الدير الواقع فوق جبل لافيرنا . وأثناء الطريق أحس الفلاح بعطش شديد فكان الطقس حاراً والطريق عبر الجبل وعراً ، وفى اللحظة التى ركع فيها القديس مبتهلاً إلى الله ، ثمة عين من الماء انبضت من صخرة فى الجبل . وهذا العطش فى الغالب لم يكن عطشاً جسمانياً فحسب ، وإنما هو أيضاً عطش روحانى . أما الطريقة التى صور بها « جيوتو » الجبل فلم تكن من أجـــل الإقناع بواقعيته ، بل من أجل أن يصبح امتداداً للطبيعة الإنسانية ، فى علاقاتها بكل ماهو سماوى مقدس . فصورة الجبل توحى بمغزى المعجزة . وكذلك فى لوحة «ايداع جثمان المسيح » (بمصلى أرينا) تصور نصاً إنجيلياً ، نشاهد فيه صورة لشجرة وحيدة جرداء ، وقد انبعثت من الأرض القاحلة ، وتلك الشجرة فى الحقيقة ليست إلا رمزاً لـ « شجرة المعرفة » ، التى كانت قد تجردت من أوراقها بعد خطيئة « آدم وحواء » ، وقد اكتست بالخضـرة عنـد مـوت المسيـح ، وتكفـيره عن خطيئة البشر. وهناك جدارية ثالثة لـ «جيوتو» هى « صعود القديس يوحنا » . لقد اتبع الفنان فى هذه الصورة الأسطورة التى تحكى أن الانتقال تم بحضور الجميع ، فحين أنهى صلاته داخل القبر « أحيط بهالة من ضياء كانت من القوة بحيث أنها حجبت عن الآخرين رؤيته، وحين انجلت لم يجدوا أى انسان فى داخل القبر٠»(٣٨) ويحيط بالقديس الصاعد بناء كنسى ، يعود إلى الفترة المسيحية الأولى ، وإلى اليسار يقف الرجال البسطاء يحدقون بدهشة فى القبر الفارغ ، بينما ينهض يوحنا بنفسه ببطء بين عمودين فيستقبله المسيح والحواريون ويغمرونه بنور سماوى .



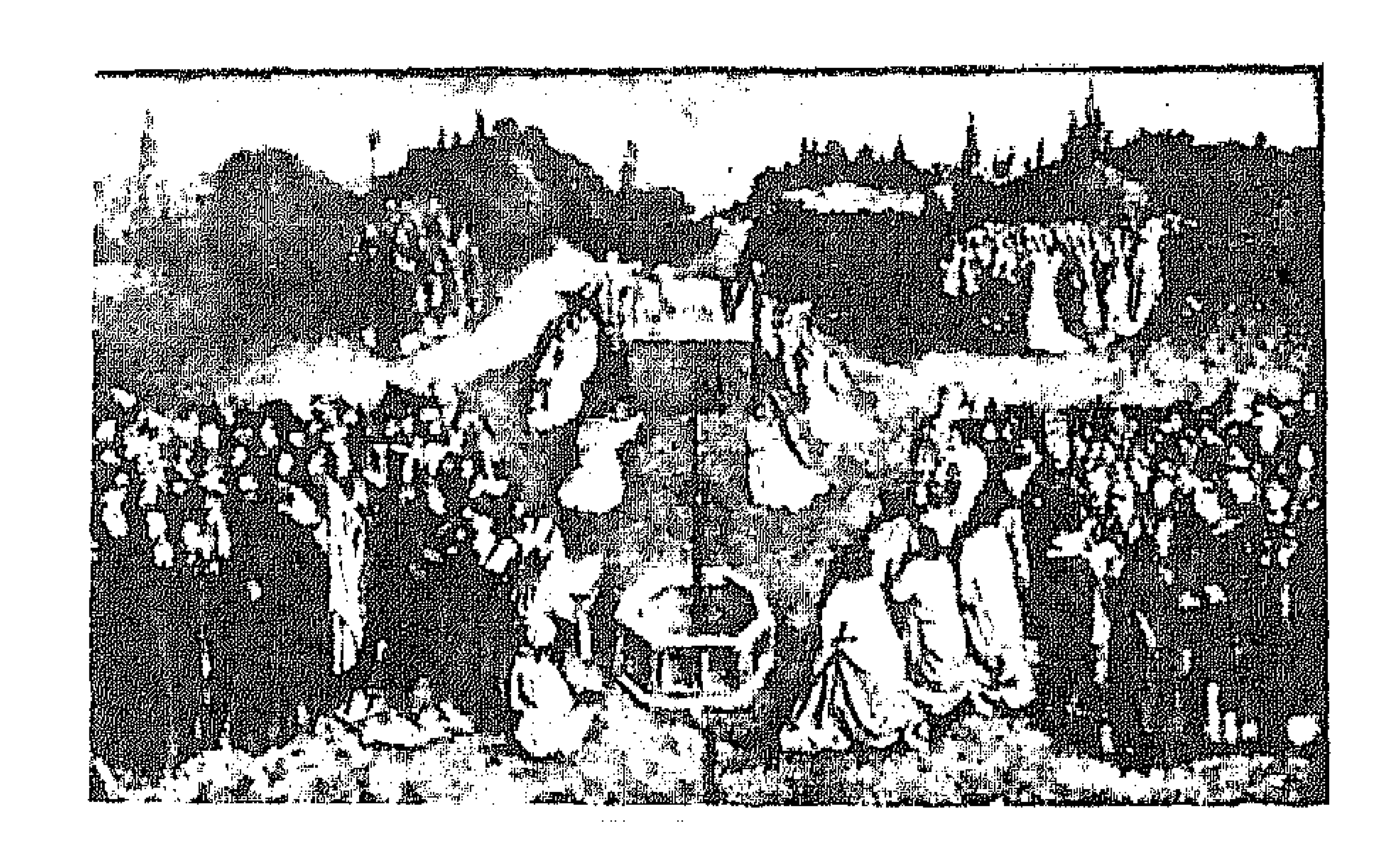
٤ - الفن الرومانسكى - النحت البارز على واجهة فيزيلى ٠



٥ - جيوتو - لوحة « ايداع جثمان المسيح » - مصلى ارينا - بادوا



٦ - فرا انجيلكو - « البشارة » دير القديس مرقص - فلورنسا .



٧ - جان فان ايك - « عبادة الحمل » (١٤٣٢) .

وكذلك نرى فى أعمال المصور الفلورنسى « فرا انجيليكو » F.Angelico مشاهد من « جنة الله على الأرض » ، وقد كشفت لوحاته على جدران دير «القديس مرقص » بفلورنسا عما تكنه نفسه من تفان وجدية تشوبها الروحانية ، لقد أراد فى فنه أن يصور البهجة ، والصلة بين الكون وخالقه ، ومايربط الوجود بالله من عشق ، وهكذا فاضت موهبته الفنية الخلاقة بغزارة . لقد تجلت الملائكة فى أعماله بفعل مشاعره الصوفية ، على نحو مايتجلى له البشر ، وقد ربط فى فنه بين الوله فى الحبين الأرضى والسماوى . ولم يسبق « فرا أنجيليكو » فنان آخر استطاع بهذه المقدرة الجمع بين ما هو حسى وماهو روحى ، وكأن نفحة ربانية هى التى أملت عليه صور الملائكة فى تجليها . ان فى صوره الدينية تمثيلات ترمز إلى روحه الخالصة وتجلياته الصافية. أما فى لوحة « البشارة » فقد بدا استخدام الفنان للضوء عجيباً ، لمخالفته الطريقــة الكلاسيكيــة ، حيث غمر صــورة الملاك جبريل ، وكذلك صورة العذراء بفيض من النور ، أضفى عليها طابعاً حالماً ، وكأن المشهد قد تحول إلى رؤيا .

وهناك صورة ترمز إلى فكرة «الخلاص» رسمها جان فان آيك J. Van Eyck تعرف بـ « عبادة الحمل » (١٤٣٢) ، اللوحة عبارة عن مشهد احتفالى كبير متألق، يظهر فيه « الحمل » فى قلب الصورة ، وتتجمع فى اتجاهه حشود المباركين ، ويرمز الحمل الأبيض إلى «المسيح» بوصفه الضحية (القربان) ، كما يظهر «يوحنا » المعمدان مرتدياً جلد ناقة (كما ورد فى إنجيل متى) . لقد وقف حشد كبير ، من كل القبائل والشعوب أمام العرش والحمل « وقف كل الملائكة حول العرش . أولئك هم الذين خرجوا من محنتهم العظيمة ، وقد غسلوا أثوابهم وجعلوها بيضاء من دم الحمل بعد ذلك ، هاهم أمام عرش الرب وفى خدمته ليلاً ونهاراً .. اذ ان الحمل الذى يقف وسط العرش سوف يطعمهم ، وسوف يقودهم نحو ينابيع مياه الحياة . » (٣٩) ويظهر فى العمل الملائكة راكعين حول المذبح ، وينتصب فى أمامية اللوحة ينبوع ماء الحياة ، ويظهر أعلى الينبوع والمذبح حمامة

يحيطها قوس قزح ، وهى ترمز إلى روح القدس ، وترسل شعاعها الخفى على المذبح الذى يقف عليه الحمل ، الذى هو رمز المسيح • هكذا تشتمل اللوحة على رمز يمثل فكرة البراءة • فإن المخلص البرىء يأخذ على عاتقه إثم الإنسان ، وبذا يزيل الخلاص الإثم ، غير أن الفوز بالخلاص قد رمز اليه بدم الحمل •

يمثل الأسلوب الرمزى فى التصوير الفلورنسى (أواخر القرن الخامس عشر) الفنان « ساندرو بوتيتشيللى » Sandro Botticelli ، الذى يتميز فنه بنزعة تزيينية متأنقة ، وببراعة فى الرسم بدينامية ورهافة • ان ما اكسب أعماله سمات من العالم القديم لهو استطالة الأجسام ، التى رسمها تتحرك وكأنها تنزلق على الأرض، فتكاد تلمسها بصعوبة ، اضافة إلى أنه قد تخلى فيها عن تصوير العمق الفراغى بشكل كاف • أما لوحاته فى قبة سكستين (١٤٨١) المأخوذة عن إنجيل العهد القديم فتشعرنا بعالم أسطورى قلق •

أما المصور الهولندى« هيرونيموس بوش » Hieronymus Bosch فهو صاحب أعجب وأوسع خيال عرضه تاريخ الفن ، لقد تميزت لوحاته بالغرابة ، وبتجسيدات مدهشة للشيطان والجحيم ، فكادت توحى بعالم قد سيطرت عليه الأفكار الشبحية عن الحياة الأخروية ، وتكشف عن كائنات غريبة ، تبرز من جحيم مأهول بالألغاز ، وهواجس العصر الوسيط ونبوءاته ، ومخاوفه ، واشواقه • مثل هذه الصور ربما تحير من يشاهدها ، وتستغلق عليه ، غير أنها فى النهاية تعبر عن معانى دينية، ورموز وحكايات وأمثولات اخلاقية محددة مأخوة عن العصر الوسيط•

وللمصور جيروم بوش ، G, Boch لوحة تعرف بـ « حديقة الملذات الدنيوية » تمتلىء بالرموز التى لاتكشف عن ذاتها مباشرة ، وهى عمل كبير مؤلف من ثلاثة أقسام ، وموضوعه يمثل انذاراً للإنسانية ، اذ نرى فى اللوحة « الإنسانية التى

خلقت فى الجنة ·· انتهت فى الجحيم ، بعد أن أدارت ظهرها لله واستسلمت الى متعها· »(٤٠) ويظهر فى الجانب الأيمن من اللوحة آدم وحواء فى الجنة ، وفى وسطها البشرية وقد انغمست فى لهوها ومتعها ، وأخيرا صورة للجحيم · ورغم وضوح المقصود من الصور ، إلا أن الرموز المتعددة ، والأشكال الغريبة ، التى تنطوى عليها اللوحات تحتاج إلى تفسير ، وقد لوحظ أنه قد أظهر ميلاً لتفضيل تصوير من نزلت عليهم اللعنة · أما لوحة « الجنة » فقد ظهرت كمكان بعيد المنال ، وقد احاطت بالمسيح الوحوش ·

وفى صورة « العذراء والقديسة حنة » التى رسمها « ليوناردو دافنشى» Leonardo da Vonci عام ١٥٠٨ تظهر السيدة العذراء جالسة فى حضن أمها ، وترقب المسيح الطفل قرب حمل ، غير أن التحليل الظاهرى للعمل لايفسر قيمتها الفنية ، فهى رمزية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان · ان القديسة « حنة » تكشف عن قدسية وسكينة تجعلها أكثر من قديسة ، وتبدو وكأن بوسعها معانقة العالم كله ، إنها فى الواقع تمثل « الحكمة التى لاتحد » و« العذراء الحائمة فى حضن الحكمة ، وهى تنحنى ماة يدها الى المسيح الطفل ، هى الشعور الخالص والحب المحض ، فهى تزيد على كونها العذراء التاريخية بأنها الحنو الأبدى ، ·· والمسيح الطفل ، بجدثه ، ليس المسيح فى الجسد فحسب ، بل فى الروح ايضاً·»(٤١) أما لوحة الجوكندا (١٥٠٣ - ١٥٠٦) فهى تمثل جوهر روحانية الفنان الرهيفة ، مما يتضح فى الإبتسامة الرقيقة الملغزة ، وكان ليوناردو قد عاش وفق مثل أعلى يتمثل فى حنان الأم الضائع ، الذى يسقطه بلا نهاية على الوجوه التى لها صلة برقة الأم حيال ابنها · إن هذه اللوحة توضح بجلاء عملية إعادة خلق الشيء المفتقد من خلال الفن ، ففيها يسقط الفنان مثله الأعلى عن المرأة - الأم ، من أجل ان يعيد امتلاكه · وسر التحويل الإبداعى فى فن «ليوناردو دافنشى» يفهم على أنه نوع من الخلاص الجمالى ، والإنتقال من ما هو شخصى إلى ماهو شمولى ، هكذا يقدم العمل نموذجاً للفن الذى ينتج عن الفعاليات التى تتسق فى تنظيم رمزى ، عن طريق التكثيف والإزاحة والتعويض ·

ومن نماذج الفن الرمزى الذى يرجع إلى عصر النهضة الذهبى أيضاً (القرن ١٦ الميلادى) اللوحة الجدارية « يوم القيامة » (١٥٣٤ - ١٥٤١) للفنان «ميكلانجلو » Michealangelo وهى تمثل صيحة للخلاص ، ورمز « للرعب » . لقد ظهر فيها المسيح الواعد ، وهو محاط بالقديسين ، ممن تحملوا كرامة له ، حافظين عهودهم بالاستشهاد جزاء إيمانهم ، أما الذين عصوا فيتوسلون طلب العدل ، بينما اسفلهم الآثمون جامحون إلى قضائهم المحتوم . وفى قمة الصورة رسم الملائكة يحملون آلات عذاب المسيح كاستذكارات بليغة ترمز إلى «التضحية» وقد ظهرت إشراقة نور أبدى اعتلت المشهد . تلك هى الصورة البلاغية التى «جمعت بين المعنيين ، الرحمة والقوة اللامحدودة. » (٤٢) ومن المؤكد أنه ليس هناك أحد فى هذه الصورة قد عذب بواسطة الشياطين الخيالية ، بتهجينها الغريب الشكل Grotesque ، الذى يجمع بين الحيوان والإنسان ، فالشياطين كانوا فى هيئة بشرية ، والإنسان لم يسق للعقاب دون أن يدرك سبباً يعقل لعقابه ودينونته . فالوعى بفعلاته ، والتحقيق المتأخر جداً فى سبب هذه الفعلات ، على اعتبـار أنه هو المسبب الوحيد لمصيبته ، هو مايحرك النفس أكثر من أى شىء آخر ، وهو أيضاً العبرة الأكثر ترويعاً .تلك هى رؤيا « ميكلانجلو » عن الجحيم ، وهى تشق طريقها بقوة بازاء المشاهد ، وقد تمثلت ماساوياً فى الوجه المروع للشخص اليائس، وقد حمله عنوة شيطان ، وفى التوجس العجيب فى تعبير الشخص الهيكلى الذى برزغ من الأرض ، وفى أصداء طابع الغضب . وقد دوى عبر هذه الرؤيا ، التى كشفت عن الغيب بانفعال ، الدفع المخيف لصلاة القداس ، وإشراق النور الأبدى قد اعتلى الرب مع القديسين وإلى الأبد ، لأنه هو الرحيم . لقد عرض « ميكلانجلو » صورة لتغيرات هيئات الأجسام البشرية ، الضخمة والبدينة ، بعضلاتها واطرافها القوية العصب ، لدرجة ان المسيح نفسه قد بدا يشبه « جوبتر» (كبير الآلهة الرومانية) إضافة إلى أنه « عيسى بن مريم » ، إنها رموز تقتحم العواطف وتتحدث بلغة بيانية . أما صورة « موسى » للفنان نفسه ، فهى أكبر من كل الرسل المصورين فى السقف ، لأنه يمثل شخصية النبى



٨ - ليوناردو دافنشى - « الجوكندا » متحف اللوفر - باريس (١٥٠٣ -١٥٠٦)٠



٩ - ميكلانجلو - « جدارية يوم القيامة » (١٥٣٤ - ١٥٤١) ٠

للعهد القديم (التوراة) « وبدت هذه الشخصية تعكس احتدام غضب موسى على عبادة اليهود للعجل ، تمثل رمزية الآلهة النهرية ، فى التراث الأسطورى القديم ، أو تجسد صورة ذاتية يملئها ألم عاطفى عميق ، أو ترمز إلى مواجهة الحياة التأملية والعملية ، التى فرضت على شخصية رفيق صالح . لقد تجسدت صورة القديس وكأنه القادر على كل شيى ، والعالم بكل شىء ، المهول المبهم » (٤٣) .

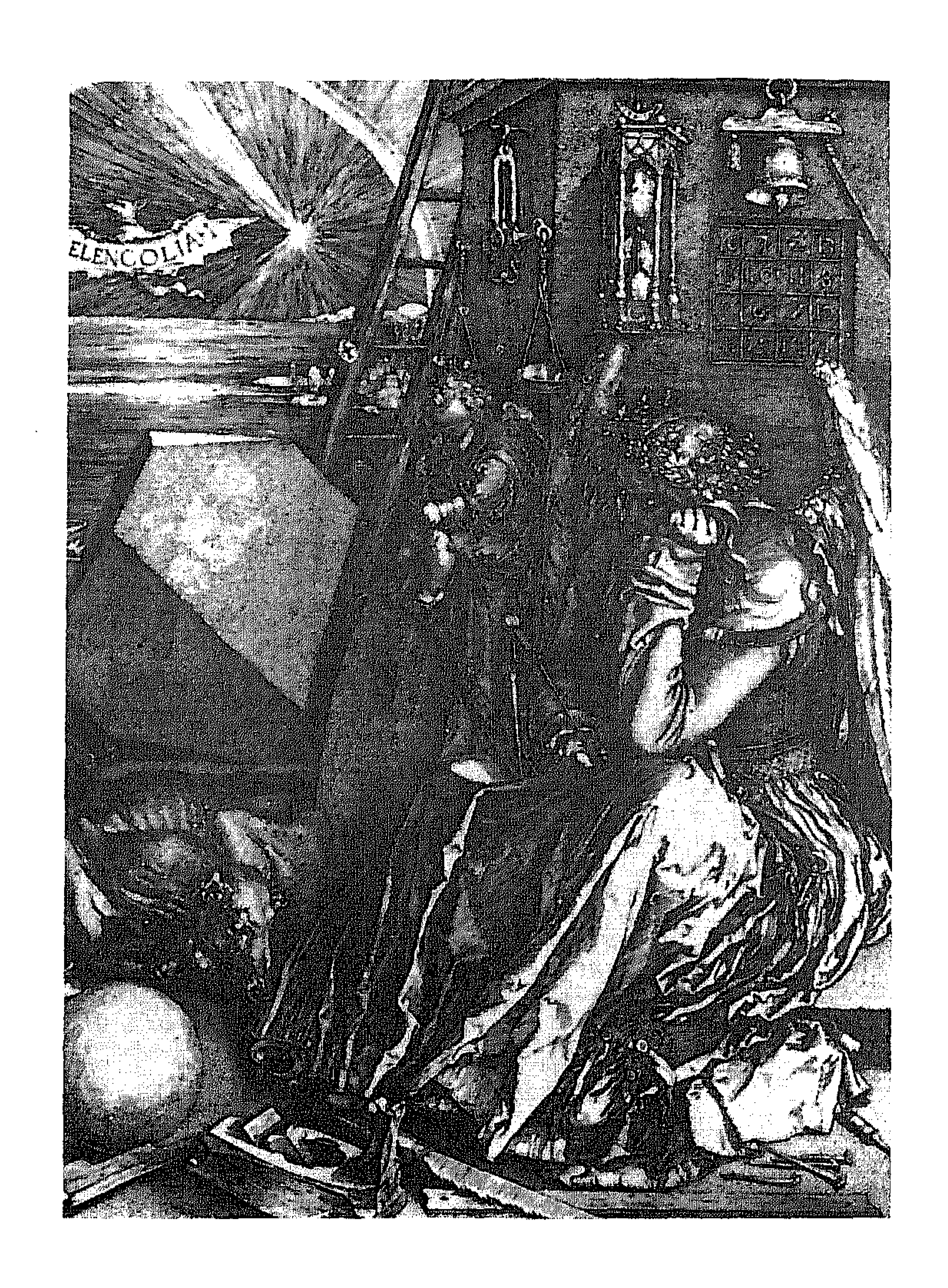
الرمز والميثولوجيا

والفنان « بوتيشيللى » لوحة « الربيع » وهى عبارة عن خلفية من الخضرة بالألوان المعتمة ، نثرت عليها الزهور ، والحشائش ، والشجر المثمر بالبرتقال ، فوقها مجموعة من الشخصيات الموزعة بطريقة منفردة ، فى رابطة واهية مع تطور الحدث . وفى الجانب الأيسر من اللوحة تتقدم « ربة الربيع » فى مرافقة « ربة التزهير » برداء من الزهور ، وفى مركز اللوحة امرأة تمثل « فينوس » ، يحلق فوق رأسها « كيوبيد » ، يقذف بأسهمه . ويقف أقصى اليسار فتى عاطيا ظهره للمشهد فى وحدة واغتراب ، ناظراً إلى السماء نظرة حالمة متأملة . إن المشهد يجسد رمز « الحزن الحالم » فى جمال وأناقة تزيينية رائعة .

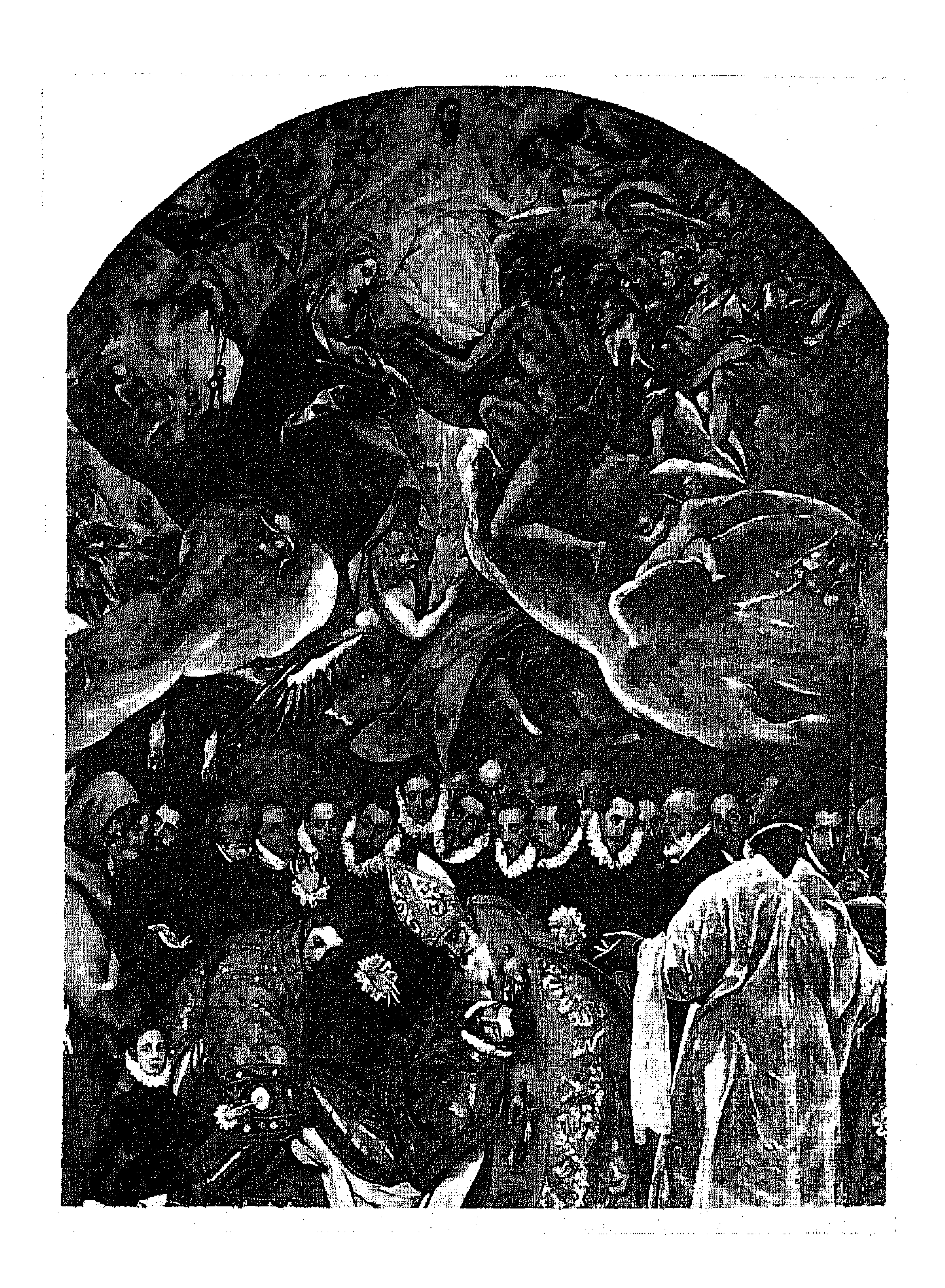
وكذلك الالمانى ديورر Durer أراد ان يستنبط فى فنه الموضوعات الميثولوجية ، ويبتكر من خلالها ابداعات جديدة لا سابقة لها ، حول شخصية رمزية أو مجازية ، لقد رسم (بطريقة الحفر) صورة ترمز إلى فكرة الإنسان الوحيد الذى لا سلوى له، هكذا بدت لوحة « حالة كآبة » (١٥١٤) بهدوئها وجوها النظامى الغريب رمزا للكآبة . وعناصر اللوحة امرأة مجنحة ، تحدق عيناها البيضاوان خارج وجهها المعتم بتركيز يبلغ حد التعصب ، جالسة على حجر واطىء قرب بناء لم ينجز ، والى جانبها طفل كئيب جاثم فوق حجر مسطح ، ويخربش فوق لوح ، وكلب صيد

جائع جالس عند قدميها ٠ بدت المرأة وكأنها قد سقطت فى حالة كسل ، مغفلة ملابسها ، بشعر شعث ، وتسند رأسها الى يدها وتمسك بالأخرى فرجارا . هكذا تنعكس الحالة الذهنية لهذه العبقرية النفسية على ممتلكاتها الشخصية . ومن الملاحظ أن هناك ميزان وساعة زجاجية وجرس ، التصقوا بالجدار ، ويستند إلى البناء درج خشبى يبدو أنه وضع للتأكيد على إنجاز المبنى الكبير ٠٠ وفوق الأرض ركام من أدوات وأشياء يعود أغلبها إلى الإستخدام الحرفى ، وترمز إلى العلم وفن العمارة ، أما القطعة الخشبية المستديرة ، والساعة الزجاجية ، والميزان، والمربع السحرى ، والفرجار فجميعها تمثل رموزاً ذات أبعاد سحرية تشهد على « حقيقة أن المحترف الأرضى مثل « مهندس الكون » يطبق فى أعماله قوانين الرياضيات٠»(٤٤) أما مظهر الطفل الملائكى المنهمك بالخربشة بمنقاش حفار فهو صورة نقيض للكسل والبلادة ، التى بدت عليها المرأة الناضجة العارفة للعلوم ، التى هى رمز الهندسة ، والطفل الجاهل يقوم بعمل خطوط لا معنى لها ، فهو يمثل القوى العملية التى لاتستعين بالتفكير ٠ أما المرأة التى تفكر دون أن تتمكن من الفعل ، فقدراتها الإبداعية ، وقواها الذهنية قد شلت فى عالم ضبابى رمز إليه بانبثاق شرير لنجم المذنب ، وبالخفاش المجنح ٠ هكذا تجسد الصورة رمز التأرجح بين العبقرية والجنون ، بين الإشراق والكآبة غير المثمرة ٠ فالشخصية الرئيسية مجهزة بعدة الفن والعلم ، ومع ذلك فإنها تستريح فى أحضان الكسل ، فهى كيان خلاق سقط فى حالة من اليأس ، وهو يواجه العوائق التى يصعب اجتيازها ، والتى تفصل الوعى عن عوالم الفكر العليا ٠٠٠ ذلك هو مضمون الأسطورة التى ترمز إلى مأساة « العقم الفنى » ٠

أما الفنان الإيطالى « جوسيبى آرشيمبولدو » Giuseppe Arcimboldo فكان شغوفاً برسم رؤس من الورود والفواكة والحيوانات ، كما ابتكر الصور المزدوجة لوجوه ترى من الجانبين ٠ وأيضاً نلاحظ فى أعمال « مانسو » Mansu ، من فنانى القرن السابع عشر ، غموضاً ، فقد رسم فى لوحته « أسطورة القديس



١٠ – ديورر – « حالة كآبة » (١٥١٤) .



١١ – الجريكو – « دفن الكونت اورجاز » – توليدو – (١٥٨٦) سان تومى .

أوجستين » صورة غريبة فيها السماء سوداء قاتمة ، وميناء يبدو وكأنه قد ولد من العدم ، وعمود يظهر كما لو كان قد خرج من الأرض ، وأنه سوف يمتد إلى ما لانهاية ، مما يبعث أحساساً بالغرابة ، وبخاصة الشخصية الغامضة التى تظهر قريبة من الشـاطىء والطفـل الذى يمشى تجـاه السفينة الصغيرة عارياً ، وكذلك يبـدو السكـون فى أرضيـة الصورة مخيفاً ، كأنه « مسكون ليس بمخلوقات من لحم ودم بل بسكان أشبه ما يكونون بسكان غامضين جامدين ، من عالم آخر » (٤٥) ٠

وفى لوحات المصور الأسبانى الجريكو El Greco ظهرت أيضاً ، الرموز الصورية ، وقد اكتسبت النبرات الصوفية ، والإتقاد الروحى ، وقويت بأسلوب التحريف فى نسب الأجسام ٠ وقد تعلقت بين السماء والأرض ، تحلق وتهبط ٠ وفيها استطالة ، أضفت عليها إحساساً خاصاً ، كأنها كائنات آتية من العالم الآخر ، وقد ساعد على إضفاء ذلك الإحساس أيضاً ، الإستخدام المتميز فى تجسيد الموضوعات باللمسات اللونية ، والتكرار فى إيقاعات الخطوط المنحنية ، واهتزازات الضوء والظل ٠ وقد استخدم الفنان طريقة توزيع الضوء « الصناعية » فساعدته فى اظهار الإنفعالات الدرامية الغامضة لدى الشخصيات اللأرضية ، فينتقل الضوء بتقنية مثيرة لتشكيل الأطـــراف الإنسانية والأشجـــار والصخور والسماء والسحب بأسلوب متوحد ، اكسبها مشاعر صوفية ، وصيغة رمزية ، تمثل شعيرة روحية بلغت أقصى درجات العمق والغموض معاً ٠ « فقد جاء الجريكو بالنجوم إلى الأرض ، وصاغ منها قديسين ، وسيدات عذارى – مصوغين من زبد٠ فالكثير من لوحاته أشبه بصنج فضى طويل يسطع ، ويرن ويخشخش ويزمزم ويغنى ويطن ، من جراء ضربة خافية ٠ » (٤٦) ومن خلال التشكيل الإصطلاحى الرمزى نفسه صاغ « الجريكو » لوحة « دفن الكونت اورجاز » لتمثل

منظراً شعائرياً ، ذا أبعاد روحية ، بلغت أقصى درجات العمق والغموض . ولولا عامل الخيال ، والصيغة الرمزية فى لوحات « الجريكو » لافتقدت إلى العمق ، بل وبقت مجرد رسوم سطحية. لقد تضمنت مثل هذه الأعمال رموزاً فى وسعها أن تقتحم العواطف ، وتتحدث بلغة بيانية ، فيها مفاجأة ، وتوحى بعالم الخوارق والمعجزات .

إن الفنان الرمزى يبدأ من الواقع ويتجاوزه لاكتشاف ما بين مظاهر الوجود من علاقات ، كما أنه يعتقد فى حقيقة وحدة النشاط الجمالى فى جوهره ، رغم تعدد أشكال الفنون ، التى تصبح غايتها « تحقيق الإنسجام ، حيث النغمات والإيقاعات ، والنشوة الجمالية » (٤٧) .

وللمصور « روبنز » Rubens لوحة تسمى « عيد باكوس » تعد مثالاً واضحاً للأداء المتميز فى صياغة الموضوعات المأخوذة عن الأساطير الإغريقية القديمة . وقد اشتملت اللوحة على صور لكائنات بأرجل الغنم ، فى حالة ثمالة ، إحداها متماسكة مازالت تقف على أرجلها ، وأخرى فى حالة نعاس ترضع أطفالها ، وتفسر هذه الصورة على أنها تجسد رمزاً للطاقة الجوانية للطبيعة العشوائية .

ولـ « فيرمير » Vermeer لوحة تسمى « مشهد من ديلفت » تتميز بالنضارة والتقنية الحساسة ، رسمت بألوان مغايرة وبظلال تتمتع بكمال متناهى ، تصور التأثير المركب لضوء الشمس بخفه وكأنها لونت فى الهواء الطلق . وذلك الصفاء الخالص ، وتلك الأنوار الساحرة ، والرؤية الهادئة ، إضافة إلى النظام الكامل ، كل ذلك أضفى عنصراً روحياً على واقع الحياة اليومية ، وأكسب الموضوع بعداً رمزياً متسامياً ، وقدرة على تحويل العالم الحقيقى ، واستبداله بقيم جمالية

ورمزية . لقد جمعت فى المشهد الأجزاء المتناثرة فى الذاكرة الصورية داخل واقع متحد ، يثرى بالمعانى الأبدية . أما عن الخاصية الموسيقية فهى هنا تثير المشاهد ببداهه حضورها الحسى .

اما لوحة « القديس ميخائيل » للمصور « جيدوريني » Guido Reni فهى تجسد رمزاً لعلاقة البراءة بالشر ، والقدسية بـ « الجريمة » ويظهر فى اللوحة القديس بين الملاك المجنح بسيفه الممشوق والتنين (الشيطان) ملقى تحت قدميه، ويظهر النصف البشرى من ابليس مفتول العضل ، يناضل من أجل الخروج من أعماق الجحيم .



الإتجاه الرمزى وجمالية العصر الحديث



هكذا تشهد النماذج الفنية الرائعة التى تمثل الإتجاه الرمزى على أصالة هذا الاتجاه ، الذى تجسدت فى آثاره الفنية الصور اللإعتيادية ، وارتبطت الأفكار بالصور فى علاقة غامضة ، ولكن ألم تصبح اللإعتيادية والغموض والدهشة كلها غايات سعى إلى تحقيقها الفن الحديث ؟! وهى فى ذات الوقت من معايير الفن الرمزى . ان من يثبت الفن فى الزمن الماضى ذلك التثبيت ، مثلما فعل أصحاب المذهب الكلاسيكى « لايمكن ان يكون ذا نفع لأى امرىء يحاول إيجاد فلسفة للفن فى الوقت الراهن . » (٤٨) وفى العصر الحديث عثر الفنانون فى الإتجاه الرمزى على أسلوب يحقق غايات الفن الذى أعتبر مجالاً للتنفيس ، والتعويض بواسطة الرمز . أما الفن فى أعمال الشاعر « بودلير » فقد تحول إلى التعبير عن الحياة الداخلية فى نفسه ، ونحو إثارة الجو النفسى لدى المتذوق ، بالإيحاء بمعانى غير مادية وغير محدودة ، تحرك النفس ، وتثير فيها المشاعر والتصورات، وهكذا انحصر الجمال عنده فى الخلق النفسى الذى يحققه الفنان باستغراقه فى التأمل فى الكيفيات الغامضة المبهمة ، لأن الفن عند « بودلير » هو توليد سحر إيحائى يمتلك روح الفنان ويحدد علاقته بالمادة ، أما التذكار فيوقظ فى النفس افكاراً مجردة عن المادة تتضمن معانى رمزية .

ومنذ ظهور الأبحاث العظيمة عن الكشوف التى تتعلق بآثار الإنسان القديم ، وذلك فى القرن التاسع عشر « أصبح الفنانون يرون انفسهم كما لو كانوا استمراراً غير منقطع للفن الذى يمتد من فترة الأكاديمية الى عهد كهوف ما قبل التاريخ . » (٤٩) أما « الرمزية » Symbolism فهى أحد المذاهب الأساسية فى الفن ، التى ظهرت فى القرن التاسع عشر (فى فرنسا بخاصة) ، وقد استخدم أتباعه الرموز من أجل التعبير عن سر الوجود ، ودعوا إلى الفن الذى يوحى بحياة

الفنان الداخلية ، ويجعل مما يرونه فى العالم رمزاً للحياة النفسية ، فلم يكن يعنيهم الصور الخيالية الوصفية ، وإنما اتجه اهتمامهم نحو « التعبير عن أسرار الكون والوجود ، وما وراء الطبيعة ، وعالم الأفكار والمشاعر الغامضة ، وأمور السحر ، والوعى ، أو الشعور الداخلى » (٥٠) ٠

وبظهور « المذهب الرومانسى » فى القرن التاسع عشر ، وبتحليله للمعانى الوجدانية واستلهامه للأحلام ، عرف الفن الطريق إلى هجر معين الواقع ، بل تنكر للحقائق الزمانية والمكانية ٠ وآثر ان يجعل للرمز صرحاً يدور حول الواقع ولايأتلف به ٠ وفى لوحة « طوف ميدوزا » للمصور الفرنسى جيريكو ، حشدت العديد من الرموز التى توحى بمعانى الذعر ، والعواطف المضطربة الواهمة ، والألوان الصارخة ، وفوق ذلك قد عثرنا فيها على « كم من موسيقى أثارت صوراً ومرئيات ، وكم من صور أوحت بأروع النغم ، وكم من طيوف باهته فى عالم الخيال، استدارت على نفسها ، وهيأت لذواتها المعنوية هياكل وأجسام » (٥١) ٠

أما عندما اندمج فنان « المذهب الطبيعى » فى الطبيعة وصل اندماجه إلى الحد الذى كاد أن يصبح معه جزءاً منها ، فلم يعمل على تجميلها ، كما كان يفعل الفنان الرومانسى ، ولم يرمى الى تجريدها بغية تحقيق الهيئة الكمالية ،التى حققها الفنان المثالى فى المذهب الكلاسيكى ، ولم يكدسها بالتحليلات والتعليلات، كما كان يصنع الفنان الواقعى ٠ وهناك نظرة الألمانى « أرثر شوبنهور » A.Schopenhauer وفكرته عن الإستمتاع بكل غريب ، وتقدير كل ماهو ذاتى ، والإرتداد عن الواقع ، على اعتبار أنه مظهر وسراب ، انه الفيلسوف الذى أوحى بالفكرة الباطنية فى المذهب الرمزى ٠ وأيضاً الشاعر الامريكى « ادجار آلن بو » قد عمد فى فنه إلى مزج الممكن بالعجيب ، والجميل بالغريب ، وبحث فى الفن عن الإيجاز الذى يهز الذات قبل ان يجف أثره ، لأن الاحساس بالجمال فى رأى «آلن بو» ، الذى هو جوهر الطبيعة - الإنسان ، من وظائفه ان يوسع من قيمة الأشكال والألوان بلا نهاية ٠ وكذلك الفن تحول فى فن الشاعر « بودلير »

Baudelaire إلى التعبير عن الحياة الداخلية فى نفسه ، وإلى اثارة الجو النفسى لدى المتذوق ، بالإيحاء بمعانى غير مادية ، أو غير محدودة ، تحرك النفس ، وتثير فيها المشاعر والتصورات . وهكذا ينحصر الجمال فى الخلق النفسى ، الذى يتوصل اليه الفنان باستغراقه فى التأمل فى الكيفيات الغامضة المبهمة . ان الفن عند « بودلير » نوع من توليد سحر ايحائى يتملك روح الفنان ويحدد علاقته بالمادة، وقد اعتبر العنصر الموسيقى فى الفن مسألة جوهرية ، كما أنه وبفضل الخصائص السحرية التى يتمتع بها الشكل الذى يستخدم كرمز ، تكمن القوة الحقيقية للفن .

هكذا انتقلت « الرمزية » بالفن إلى الجمالية المعاصرة . وقد كان « بول فاليرى» Paul Valery أول من أشار بوضوح إلى ذلك الإنتقال داخل الحركة الرمزية. وعندما تمهد الرمزية إلى ظهور الفن الذى يدين بالفضل إلى الأشكال ، نجد الشكل فى الفن الرمزى يعمل على مضاعفة المعنى ، فيحول العمل الفنى إلى مجموعة من التعبيرات الموحدة الشاملة . أما الغوص فى أعماق الواقع ، وتداخل مراحل الزمن تبعاً للمنظور الفكرى للفنان ، فهو مايميز « الرمز » الذى يتجاوز به الفنان الزمن خيالياً وفنياً إلى اللازمن ، من أجل أن يرى الجمال ويعيش الحلم ، فالخيال هو وسيلته الوحيدة الى تصور العالم بقدراته الذاتية .

وقد كان مذهب « بودلير » المعروف بـ « مابعد الطبيعة » يسعى الى ادراك الجمال حسياً بتكثيف وجود الأشياء وارجاع هويتها إليها بصورة مبالغ فيها ، وتوسيع بعدى الزمان والمكان ، بما يسمح للأشياء بأن تتخطى حدودها ، وبترديد أصداء رنينها ، وهكذا تتوسع قدرة الفنان على تحسس أعماق الحياة بشكل مباشر .

ارتبط المذهب الرمزى بجمالية تقوم على المبالغة فى تدقيق التفاصيل

وبالتأنق الشكلى ، «فإن الموضوع الذى يتعامل معه الفنان الرمزى شبيه بالمعنى الذى يريد الفنان الإنطباعى تقديمه ، انه يقع فى مرحلة انتقالية . والإنطباعية كالرمزية ، تحرر النوعية من الموضوع . ويؤدى هذا الإتجاه فى الأدب إلى تحويل الأفعال والصفات إلى أسماء ، أما فى الرسم فيميل اللون إلى تجاوز الموضوع ، ومن ثم يصبح الموضوع قائما بأعمال اللون ، أو السبب المؤقت لاستعمال اللون . وفى الحالات المتطرفة نجد أنفسنا فى منتصف طريق يؤدى إلى الفن المجرد . » (٥٢) فالفنان يسعى إلى تنقية الرؤية من أجل الحصول على ألوان متحررة روحياً من الحشد ، وهكذا نرى فى الرسم أشياء لاتشخص ، وانما تعبر عن نفسها عن طريق الألوان . ومن هنا اتجه الفنانون إلى تصوير موضوعات معاصرة ، مثل مشاهد سباق الخيل والمصايف والرحلات ، مثل التى نعثر عليها فى الروايات الطبيعية ، أما الاختيار الإعتباطى لألوان الموضوعات فهو ما كان يكسبها السحر والفتنة ، ومايحرر الخيال ، ويسمح بتجاوز حدود الزمان والمكان ، ويكون فى مثل هذه الحالات ملائماً لكل مجالات التجربة الجمالية ، والوجدانية ، أو يصبح عنصراً أساسياً يتفاعل مع غيره من العناصر ، من أجل خلق الجو الذى يوحى بالفكرة المعينة .

ونلاحظ فى لوحة « كاميل بيسارو » Camille Pissarro « كنيسة سان جاك عند الصباح » (١٩١١) ، انه رغم ماتعكسه من هدوء وصفاء ، فإن الألوان فيها تصنع كل شىء ، « الا أن شعورنا بعدم استقرار الموضوعات وعشوائيتها هو انعكاس لشعورنا بأن العالم يمدنا بالتجربة المستمرة ، بأن ماهو منجز هو شىء منجز وغير منجز فى آن واحد ، بأن الرسام لم يرسم مايمكن رسمه من الأشياء الرائعة والموجودة أصلا ، بل وجد أمامه صورة كشفت له عن نفسها كمادة خام»(٥٣) .

ولاشك فى أن « الخيال » هو سمة إنسانية ، فهو مقدرة الفنان الخاصة ، لأنه يكسب أساليبه العمق والتنوع العجيبين فى صياغة الموضوعات لأن كل صورة

عظيمة ترينا شيئاً نبصره بالعين مع شيء ندركه بالبصيرة ، فهي تجمع بين البصر والبصيرة ، وإذا افتقدت أعمال الفن عنصر الخيال بقت سطحية . لذلك تستند «الرمزية » إلى المبدأ الذى يعتبر الفن ، وفى المقام الأول ، تعبيراً شخصياً عما يجول فى خيال الفنان ووجدانه ، بل باستخدامه للرموز والدلالات الخاصة ، يجسد الأحلام والانفعال الوجدانى بأسلوب ذاتى .

أما جوستاف كاهن Gustave Kahn فقد استخدم تعريفاً للفن الرمزى مفاده ان هدف الفن ينحصر فى تحويل الشخصى إلى موضوعى ، وجعل ما هو وجدانى يكتسب صبغة حسية (حقيقية) ، وقد تعارض تعريفه مع مفهوم « اميل زولا» Emile Zola عن الفن الذى يهدف الى صبغ ماهو حسى بالصبغة الوجدانية ، أى رؤية الطبيعة عبر المزاج .

وإذا تأملنا لوحة « شجر الحور » لـ « كلود مونيه » C. Monet ، نجدها تتضمن معنى غامضاً ينعكس عن وجود رمزى صنعه خيال شاعرى حالم . وبنفس القدر من الرمزية يمكن ان تفسر أعمال معاصرين مثل « ستيفان مالارميه S.Mallarme و « ريتشارد فاجنر »R.Wagner ، و « جيمس هويسلر » J. Whistler، الذى أكد على فكرة استقلال الفن عن الطبيعة ، وضرورة الحرية للفنان من أجل السيطرة على التصميم ، مما عمل بالتدريج على هجره لـ « المذهب الطبيعى » Naturalism ، ومعه « مونيه » فتوجها نحو نوع من الرسم يتميز بخاصية التواصل مع حالات المشاعر الباطنية . وهكذا ظهرت أعمال لـ « هودلر » Hodler ، و لـ« مونش » Munch تميزت بمسحات فلسفية - تأملية مقصودة ، تمضى وراء الأشياء الممثلة ، وتتعدى مهمة السرد والطابع الحسى التقليدى .

وإذا بحثنا عن غاية الفن نجد أنه بالرغم من أن العمل الفنى يبدأ بالتجربة الشخصية والانفعال ، الا أن على الفنان أن يبحث عما هو أكثر من مجرد التعبير البسيط عن تلك الانفعالات ، كى يستطيع ان يعيد إنشاط هذه الانفعالات بشدة فى نفس المشاهد ، وان يبعث فيه حالة نفسانية تأملية . وعند مختلف الرمزيين

أمثال «جوستاف كليمت » G. Klimt ، تكتسب الأفكار الخيالية والمعانى الغامضة صلابة مادية ، فالتصورات عندما تترجم الى موضوعات مجازية ، بذلك تتحول «فنتازيا» موسيقى « برامز » Brahms فى أعمال المصور « ماكس كلينجر » Max Klinger إلى أشكال ملموسة فى هيولية عجيبة . وبنفس الأسلوب يقدم « بوكلين » Bochlin لوحته « الوباء » ، حينما جعل المشهد المصور حقيقة مريعة . وهناك أيضاً رسوم جيمس إنسور James Ensor (المحفورة) التى جسدت رموز القلـق و«الارتياب ».. انها الرغبة فى إكساب العالم اللامرئى للنفس هيئة تصويرية ، تلك التى سعى الرمزيون من أجل تحقيقها ، وقد اشترك معهم فى ذلك أيضاً «الطبيعيون» .

أما حركة « الآرت نوفو » Art Nauveau فقد ظهرت مرتبطة بمذهب « ما قبل رافائيل » Pre - Raphaelites، وببعض الفنون البدائية . انه يتميز بتقنية خاصة تحقق التنظيمات التكوينية الجذابة . وكذلك نجد الرمزيين يستخدمون فى فنهم مغزى غير طبيعى ، فمن الخصائص الرئيسية للفن الرمزى التاكيد على أهمية السطـح وتنظيمـه . ولـ « موريس دينيـس » Maurice Denis حديث عن الرمزية (١٨٩٠) يقول فيه : « تذكر أن الصورة قبل ان تكون حصان معركة ، أو امرأة .. أو أية حكاية أو نادرة ، هى أساساً سطح مستو عليه ألوان مجمعة فى نظام معين..»(٥٤) والنظر إلى العمل الفنى بهذه الطريقة من شأنه أن يعفى الفنان من التمسك بمبدأ محكاة الطبيعة ، ويفترض دوراً لائقاً يتفق مع مهمة خلق التمثيل المعادل المستقل عن الطبيعة . وقد انصب اهتمام الفنان على تأكيد الوجود الذاتى للعمل الفنى ، والإستقلال عن العالم الخارجى ، وذلك بتبديله أو إعادة ترتيبه ، تبعاً لرغبة الفنان فى استحضار الانفعال ، وتبعاً لتطور الأفكار التى تتشكل فى رموز تمثل الحياة النفسية والعاطفية لذهن الفنان . هكذا نشأ الوعى بالسطح ، وبالدور التعبيرى الذى أعطى لاستخدامات الخط المتواصل ، الذى يصاحبه نوع من الصياغة بألوان تسطيحية محببة ، وتكوينات ضبطت فيها جميع المسطحات فى وحدة . والأهمية المعطاة للسطح ، اضافة إلى أهمية الخط

المسترسل ، هى فى الحقيقة المميزات التى يوصف بها أيضاً مذهب «الآرت نوفو» . فقد كان اهتمام الفنانين فى هذا المذهب مكرساً نحو إحكام تفاصيل السطح وتحقيق الحيوية الساحرة ، وجذب الإنتباه نحو كيفياته المختلفة بجمالها الحسى الممتع . أما الرمزية فتختلف فى أساس نظرتها التى تقوم على مبدأ الفصل بين السطح والعمق، الذى يشد الانتباه نحو مايكمن خلف الصورة . وكما فى رأى « روبرت شموتزلر » R.Schmutzler تصبح المساحات المختلفة مجرد سطوح تزيينية خالية من أى قيمة ، أما مراعاة البروزات على السطح والأبعاد المنظورية ، والسطوح الفراغية والحجومية والامتدادات ، فهو مايتناقض مع الصور الظلية (السلويتية) التى تميز الصياغات فى مذهب « الآرت نوفو » ، وأساسها التكوينات الثنائية الأبعاد ، التى تشبه أعمال الفن التجريدى . وهذا وصف « ابزل » قدمه عام ١٨٩٦، عن ذلك الفن يقول : « يقبل علينا الشكل واللون دون أى وسيط ، مثل أى شىء آخر يأتى إلى الوعى ، فالحالة الخاصة للشعور والإنطباعات تصل كلها دون « اقترانات » Associations، وهكذا نعثر على الينبوع الذى لاينضب للمتعة المدهشة والمفاجئة » . وعلى نفس مستوى الأهمية اعطت الرمزية الأهمية للكيفيات الموسيقية للخط والحركة ، ولكن عند تطبيق المفاهيم النظرية نجد المذهبين (الآرت نوفو والرمزية) على النقيض من بعضهما ، على مستوى الغايات الانفعالية والعاطفية .

قد تميز المذهب الرمزى بواقعه الخفى ، وبالحقيقة المبهمة التى تكمن خلف ماهو ظاهر فيه . ويؤكد الرمزيون فى الغالب على الموضوعات التى تتميز بتكثيف اللامرئى ، وغير المسموح ، وعلى صياغة مثل هذه الموضوعات تصويرياً بحيث توحى بالشىء أو الفكرة ، أكثر من تمثيلها ، وذلك مانعثر عليه فى أعمال «ريدون» Redon ، بأسلوبها الرمزى ، الذى يقف فى منتصف الطريق بين الأدبى والتشكيلى ، أو بين الموسيقى والتصويرى ، ويتمحور حول كل هذه الأشكال ، من أجل أن يدغم الرمزى بالتمثيلى ، ويكسى الاستعارة المجردة بعناصر الإيحاء .

ومن الرمزيين الذين جسدوا في فنهم معنى « الصمت » رمزياً « اكسافية ملرى» Xavier Mellery و « موريس بيوبورج Maurice Beaubourg ، غير أن معنى «التواصل » الذى يشيع فى باطن العمل ، دون الإفصاح عنه ، هو أكثر بلاغة من أى كلمات ، فالأشياء والأشخاص تتمتع ببناءات تشكيلية تتوحد بواسطة نفس الإختيارات الخفية . كذلك نعثر فى الأعمال المبكرة للفنان «انسور» Ensor على مثل هذه النوعية من الموضوعات التى ترسم « الصمت » ، والتى يعتنى فيها بتلك القوى المختفية تحت سطح المألوف . وقد بدت فى أعمال « انسور » صور لأماكن تمتلىء بأشياء مستكينة خاشعة ، أجبرت بقوة على العمل ، نشاطها لايتمتع بفاعلية ، ولاتحديد لوجهته ، وهى دائماً فى انتظار مصير محتوم، وراء المظهر الواقعى ، والعديد من صوره للاشخاص التى ترتدى أقنعة ، تجاوزت صمتها ، لتعبر عن الحياة اليومية فى تمثيلات رمزية ظاهرة ، تجمع بين الخيال والواقع . لقد ظهرت فى أعمال الفنانين أمثال « جوجان » Gauguinو «مونش» Munch و «هودلر » Hodler مثل هذه الرغبة فى التعبير عن الحالة النفسية ، بدلا من التفاعل مع العالم ، حتى تمركزت حول الشخصية المنعكفة الساكنة . أما المصور «سيجانتين » Segantini فقد استخدم الأشكال الملتوية بغرض « أن يكشف فى الطبيعة ، وكذلك فى الرموز الشكلية عن معنى « الإثم » والمعاناة الناجمة عنه » (٥٥) وفى لوحته « أمهات خبيثات » (١٨٩٧) حكم على «نيرفانا» (جنية الثلج والجليد) بالطرد من عنان السماء دون أجنحة ، تسبح فى الهواء ، وقد اندفعت فى أسى نحو ضوء الشمس الغارب . ولأن فصل الشتاء ليس هو وحده الذى يوحى بالعقوبة، فقد صنع « سيجانتين » فى لوحته سيمفونية من الألوان البيضاء والفضية والذهبية والزرقاء ، بهرت بالحانها العين ، أما الغصون الجافة المجدبة للأشجار فتتعقد فى « تألم شديد ، ومحتدم » ، من أجل أن تبلغ معاناتها للمشاهد، فكما تعبر الزهور وعشب الربيع عن الحب والأمل ، نجد روح الشر أيضاً تكتشف فى أشكال طبيعية مناظرة .

والمصور الذى كان مغرماً بتجسيد « الطاقة الطبيعية » وأيضاً « التفاصيل الطبيعية » هو « بوكلين » bocklin ، ففى أعماله من نمط المنظر الطبيعى الذى يتميز بابعاد رمزية ، لم ترسم فيها الأشخاص من أجل ان تكسب المنظر هيوليته، وإنما كانت على العكس أكثر حيادية ، أما المنظر الطبيعى فكان يعكس العالم النفسى الذى استحوذ فى نفس الوقت على صور الأشخاص .



الرمزية فى الفن الحديث

الرمزية فى الفن الحديث

وعندما تخلى الفنانون الحديثون عن الواقع ، وكذلك مبدأ تسجيل الإحساس من أجل تجسيد الفكرة ، كان تصرفهم هذا ينسجم مع روح « الرمزية » ، لقد استلهموا فنهم الجديد من الأسرار « الماورائية » ومن الأحلام ، فى سبيل تحقيق الفكرة المجردة · ويمكن إرجاع الرمزية فى الفن الحديث إلى « جوستاف مورو » Gustave Moreau ، الذى عاش وحيداً ، وانصرف فى أغلب الوقت الى تلاميذه ، ومن بينهم « هنرى ماتيس » ، و« رووه » ، و« ماركيه » ، ومن أشهر أقواله : « لا أؤمن بما ألمس ، ولا بما أرى ·· فوحده احساسى الداخلى يبدو لى أبديا ووحده الأكيد ·» (٥٦) وهناك أيضاً « أوديلون ريدون » Odelon Redon ، كان ينشد فناً روحياً ، غايته إضفاء المنطق المرئى على العناصر الخيالية · اما « بوفى ده شافان » فقد استخدم نمط الأشكال التوليفية ، والمساحات الكبيرة ، والألوان الموحدة بالإضافة الى المستويات التسطيحية التى تخلو من عناصر البروز ·

هكذا ولدت « الرمزية » Symbolism وشغف بها الفنانون ممن تجمعوا مع «بول جوجان » Paul Gauguin ، فى منطقة « بونت أفن » ، واقليم « بريتانى » ، أمثال : « أوديلون ريدون » و « جوستاف مورو » ، وقد نشأت كرد فعل فى مواجهة الواقعية· وكان « جان مورياس » Jean Moreas قد أصدر عام ١٨٨٦ « البيان الرمزى » فى « الفيجارو » ، وجاء فيه : ان « جميع المظاهر الملموسة ·· انما هى مجرد مظاهر محسوسة ، كل مهمتها ان تبدى انتسابها الخفى الى الأفكار الأولية· » (٥٧) أما « ستيفان مالارمية » Stephane Mallarme فهو الذى حدد الهدف الأساسى من الرمزية على أنه « الباس الفكرة شكلاً حسياً » ، لقد كان له الفضل فى وضع الأساس ، بالإشترك مع « بودلير Baudelaire ، و « بول فرلين » paul Verlaine لنشأة الرمزية فى مجال الأدب ، وقد كتب رسالة إلى

« رينيه جيل » عام ١٨٨٥ يؤكد فيها على أهمية « استخلاص كل شيء من الموسيقى وكان لا يخفى تأثره بموسيقى « ريتشارد فاجنر » R.Wagner ، الذى دعى إلى تحويل الشعر إلى دراما موسيقية ، وكانت لموسيقاه قوة تأثير عميقة ، مثلما كانت لموسيقى « ديبوسى » ، وكذلك كان « بول فاليرى » Paul Valery يحاول ان يبسط تعريف « المفهوم الموحد » الذى تبناه الرمزيون ، فقد جعل من الموسيقى هدفاً للفن.

وكان « بودلير » قد عرف المذهب الرومانسى Romanticism (للقرن التاسع عشر) ، الذى يمكن ان نعثر لـ « الرمزية » على جذور فيه ، بأنه يمثل « حالة من الشعور » قبل أن يكون مذهب فى اختيار الموضوعات ، أو فى البحث عن الحقيقة الصادقة ، لأن « الرومانسية » فى رأيه شيء مايقع داخل الشخصية ، وليس خارجها ، وهى الألفة الحميمة ، بل الروحانية ، والشوق إلى اللامنتهى ، أما المذهب الرمزى فهو الطريق الذى ينفذ داخل الحقيقة المثالية . لقد كانت «الفكرة» من وجهة نظر الفلسفة الأفلاطونية تتسامى على الخبرة المادية المفردة « كذلك نجد المذهب الرمزى ، الذى لم يكتفى بتبنى بعض الأفكار الفلسفية لـ « هيجل » و «شوبنهور » ، ولكنه أيضاً اتبع مباشرة زعم « برجسون » عن إمكانية التوصل الى الحقيقة ، فقط عن طريق الخبرة الحدسية المعبر عنها ، بخاصة فى العمل الفنى. »(٥٨) وأن فكرة اعتبار العمل الفنى ، فى آخر الأمر ، من شأن العاطفة ، أو هو تبعة للروح الباطنة للفنان ، أكثر من أن يكون نتيجة للتأمل فى الطبيعة ، لم تكن الفكرة التى سيطرت على مواقف الفنانين الرمزيين فحسب ، بل قد وجدت صدى لها يهيمن على فلسفات الفن فى القرن العشرين ، فى المذاهب التعبيرية ، والدادائية والسريالية ، وحتى فى فن « موندريان » والتجريديين .

وكان بول سيرزيه Pual Serusier قد قدم إلى المذهب الرمزى بعده النظرى، ففى أثناء مصاحبته لجوجان فى منطقة بونت أفن ، نصحه بقوله : « كيف ترى

هذه الأشجار ٠٠ انها صفراء ٠ اذن ضع لوناً أصفر ٠٠ وذلك الظل هو أقرب الى اللون الأزرق ، لذا عليك أن ترسمه باللون اللازوردى الصافى ، أما اللون الأحمر فاستخدمه قرمزياً لرسم تلك الأوراق الحمراء للشجر » (٥٩) ، ان فى قول «سيرزية» ، العديد من مفاهيم التصوير التجريدى للقرن العشرين ، والعديد من الأفكار عن الاستخدام الكيفى للون ، ليس من أجل وصف الشىء بصرياً ، وإنما من أجل تحقيق أهداف الفن الرمزى المجرد ٠

وقد اهتم الفنانون فى أواخر القرن التاسع عشر برسم شعر المرأة فى أعمالهم ، حتى أصبح هذا الموضوع عنصراً مميزاً ، ومصدراً أساسيا للرموز الصورية ، فى مجال رسم الوجوه ، فى المذهب الرمزى ، مثلما كان كذلك فى الفن الذى يعرف بـ « آلارت نوفو » Art nauveau ، حتى أصبحت الطريقة التى يستخدم بها ذلك العنصر معياراً لتقدير مدى الرابطة أو الاختلاف فيما بين فنانى المذهبين ، ويظهر ذلك واضحاً فى أعمال « كريستينا روسيتى » Christina Rossetti حيث الشعر الوفير المسترسل ، مثله كالعينين الواسعتين المفتوحتين ، فى تعمق أو المطبقتين فى نشوة روحية ، جزء من لغز المرأة الغامض ٠ ان صورة الشعر هنا تتضمن شيئاً من الروح المثالية ، أو تحمل رمزاً للروح الخالصة ، بل أصبحت الرمز والحقيقية الثابتة فى نفس الوقت ٠

رواد المذهب الرمزى

كان لإستخدام اللون فى أعمال « روسيتى » طابعاً رمزياً ، أما فى لوحة « بيتا بياتريس » (١٨٦٢) فتظهر امرأة تصعد إلى السماء ، بينما تجلس فى الشرفة وتطل على المدينة ، وكأنها فى غيبوبة ، واللون الأرجوانى فى ردائها يرمز إلى العذاب الذى امتزج مع اللون الأخضر رمز الأمل ، وأما الأشكال الحلزونية فتكنى عن معنى « الحب » ٠

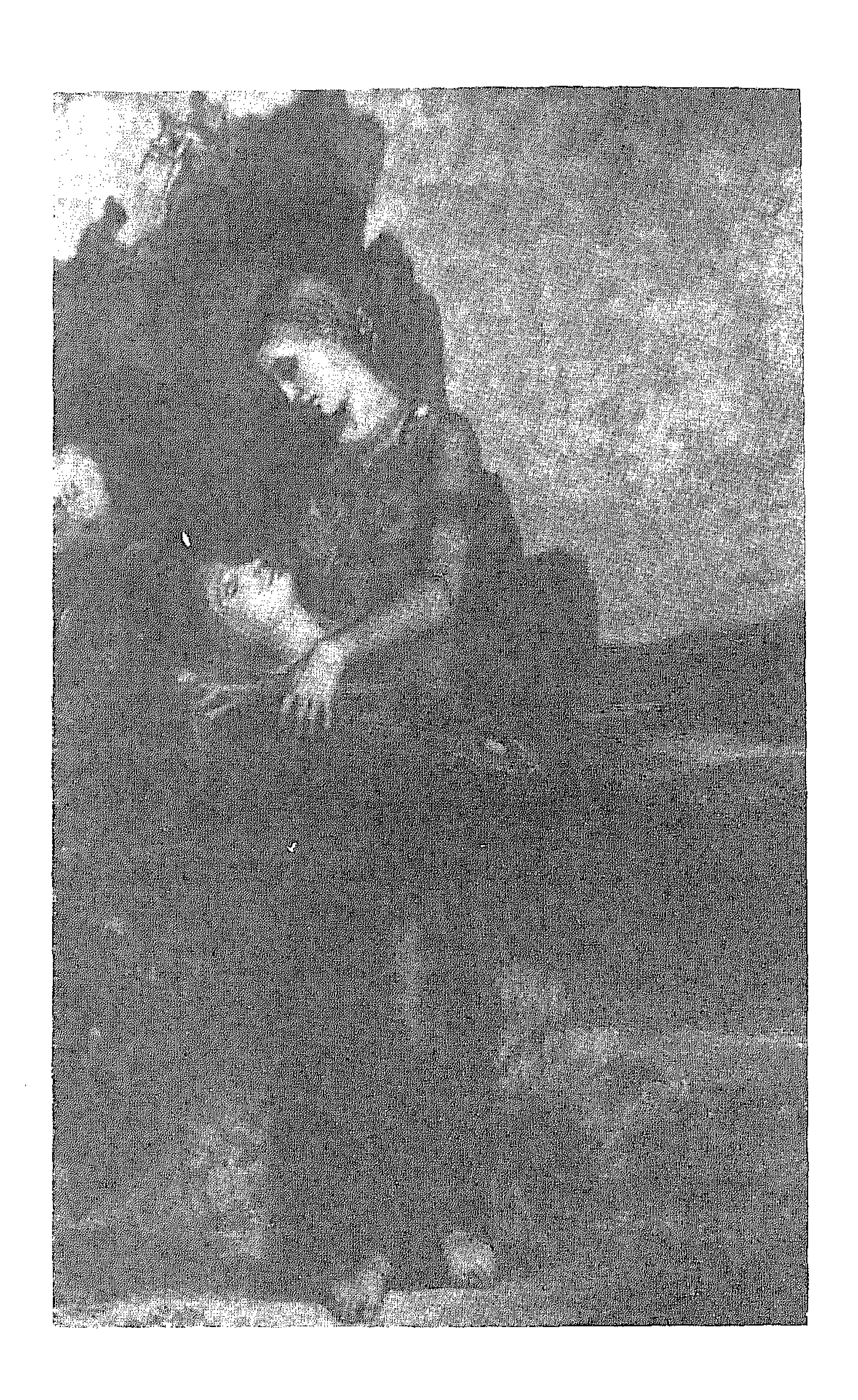
وهناك ايضاً المصور جيمس هويسلر James Whistler الذى عندما عرض لوحته « الفتاة البيضاء » فى « صالون المرفوضين » ، فى باريس عام ١٨٦٣ ، كانت تعكس فى نفس المشاهد ، اضافة إلى غموضها الشاعرى ، احساساً روحياً عميقاً ، اقترب من عالم الحلم . وكذلك « ادوار بيرن جونز » Edward Burn Jones كان الفن بالنسبة له يمثل نوع من « الحلم الجميل » . لقد ابتدع فى أعماله الفنية عالماً من الرموز الأسطورية التى تشكلت فى مشاهد غريبة .

أما « أديلون ريدون » odelon Redon فقد قدم فى أعماله صور لكائنات خرافية فى هيئة رمزية مثالية . لقد اقتصر فى تلوين هذه الأعمال على الأبيض والأسود مستكشفاً فيهما أبعاداً روحية ، وهكذا صور بخياله الحر المنطلق عالماً رمزياً مجرداً من عنصر الضوء ، ومن علاقات الزمان والمكان الواقعيين . وقد رسم فى فترة لاحقة زهور ونساء ، اضافة إلى الموضوعات الأسطورية فى صياغات غريبة ، وفى مظهر تسطيحى (ذى بعدين) مستخدماً فيها الألوان الزيتية ، مع ألوان الباستيل . أن ما كان يعنيه ريدون فى الفن لهو « الحياة الجوانية » وقد دون فى مذكراته « على الفنان أن تكون له عينان منفتحتان على عالمى الحياة ، على واقعين لافصل بينهما إلا بتمييع الفن وحرمانه من عطائه النبيل والساحر . » (٦٠) لقد فضل « ريدون » الابتعاد عن الحياة اليومية ، واعتبر أن الانطباعية الحديثة تحد من انطلاق الفن ، بما تتصف به من ضيق وقصر نظر ، لأنها عالجت الفن على الصعيد البصرى وحده ، لذا دعى الفنان للبحث عن المنابع العميقة للفكر والوعى والعبقرية . ومن أعمال « ريدون » التى صاغها بطريقة « الليثوغراف » ، اللوحات : « الجنون » (١٨٧٧) ، و « العنكبوت الضاحكة » (١٨٨١) ، و « فى الحلم » (١٨٧٩) و « الليل » (١٨٨٦) و «تجربة القديس انطونيوس» (١٨٨٨) ، و « إلى جوستاف فلوبير » (١٨٨٩) ، و « زهور الشر » (١٨٩٠) ، و « الرؤيا » (١٨٩٩) ، وقد شاهدنا فى مثل هذه اللوحات مناظر غريبة ، وحيوانات ضخمة يعتريها احساس بشرى .

وباستخدام « ريدون » طريقة الرسم بألوان الباستيل والزيت ، حقق سلسلة من صور الوجوه ، أبرزها « زوجة ريدون تطرز » (١٨٨٠) ، و « بولين فوبيار » (١٨٨٠) و « مدام فونتين » (١٩٠١) ، ولوحات أخرى تتميز بايحاءات صوفية أو دينية مثل «القلب المقدس » ، و « اكليل الشوك فوق هامة المسيح » ، و « ميلاد فينوس » ، وقد أراد من مثل هذه الأعمال ان يصور « اللامرئى من خلال المرئى » حتى كادت تنضح سحرا وشاعرية ، ولما كان فى الرمز جمع لمعان مختلفة تختبىء خلف المظهر عميقة وساحرة ، فذلك مايدعو إلى ضرورة توفر الوعى اللازم للكشف عن مثل هذه المعانى الخفية ، بل والمساهمة فى فكرة الرسم من جانب المتذوق ، وبطريقة ابداعية، لاتهدف فقط إلى فك الرموز أو التوصل إلى مدلولها الصورى – الرمزى ، وانما بطريقة تحافظ على سحر العمل وعلى سر تعددية معانيه ·· فغاية الفنان الرمزى هى الإيحاء بالدهشة والعاطفة ، بعقد الرابطة بين المرئى واللامرئى ، تلك هى غاية الرمز ·

ويتمتع فن « جوستاف مورو » Gustave Moreau بقدر كبير من الغرابة ، التى احاطت بصور الكائنات اللاواقعية ، وقد تداخل فيها المرئى مع اللامرئى ، حتى كادت الأحجار والنباتات فى أعماله تبدو وكأنها تعانى وتقاسى ، بل اتخذت مظاهر مرعبة وحزينة · وكانت قد تجسدت فى فن « مورو » الرمزية فى ثوب أكثر تجريدية ونقاء ، وفى لوحته « فتاة صغيرة ، تحمل رأس أورفيوس » (١٨٦٥) صورة رأس « أورفيوس » الذى مات جسدياً ، غير أنه يستمر فى غنائه ، ومثل هذه الصور الرمزية فى أعماله تمثل لغز الحياة والموت ، والصراع بين الخير والشر · وهناك لوحة أخرى بعنوان « الظهور » ، تعرض ، مرة أخرى ، صورة لمعنى الزينة الغريبة والألوان البراقة ، والجواهر الباذخة ، التى تعبر عن الخصائص المصطنعة ، إنها لوحة ذات طبيعة خارقة وأجواء سوداوية عنيفة · أما زهرة اللوتس ، فترمز الى التضحية بالعذرية فى مقابل رغبة جنونية نحو الخيال العجيب · أما فى لوحة «سالومى ترقص أمام هيرود » (١٨٧٦) ففيها يجلس

الحاكم « هيرود » تحت سقف على شكل قبة ، فى قصر على طراز اسلامى وبيزنطى ، بوجه اصفر ورداء موشى بالذهب ، والبخور يشتعل حول الجسد الثابت مرسلاً غيوما من الأبخرة تتلامع وسطها الأحجار الكريمة التى تزين عرش الحاكم ، وكأنها « عيون فوسفورية لحيوانات متوحشة » لقد أثقلت اللوحة بإضافات تزويقية دالة ، حتى أصبحت الفكرة الرئيسة صدى لها ، وبطريقة رمزية . ومن الرموز الحسية التى تظهر خلال التنويع المسرحى للظل والضوء ، العمودان المرصعان باللازورد والمتوجان بأبى الهول ، وتمثال « ديانا » إلهة الخصب ، ثم ولع « هيروديا س » بريش الطاووس . ان رقصة « سالومى » تهدف هنا إلى إثارة حواس هيرود النائمة ، غير أن هيرود المسن يبدو بعيدا عن الإثارة . كانت قصة « سالومى وهيرود » قد وردت أصلاً فى انجيلى « متى » و «مرقص» اللذين ينصان على ان «هيرود » حاكم المدينة ، طلق زوجته الأولى ، وعقد زواجاً محرماً مع « هيروديا س » زوجة أخيه فيليب التى هى والدة «سالومى» ، وحين أعلن « يوحنا المعمدان » بطلان زيجته هذه ، أثار كره «هيروديا س» عليه ، فألقى فى السجن ، وعلى الرغم من أن « هيروديا س » لم تكن قادرة على قتل « يوحنا » بنفسها ، فقد أملت على «سالومى » تعليماتها لكى تطالب برأسه . هذه القصة فتن بها كل من الشاعرين «بودلير » و « مالارميه » واستخدماها رمزاً لشكل من أشكال « العقم الجسدى » المتناقض مع « الشر الجميل » . ان عذرية « سالومى » الباردة العقيمة والغامضة، تبدو وكأنها أداة للقسوة « بثيابها المتموجة القزحية اللون ، عيناها المجلوتان مصاغتان من معدن ساحر ، وفى تلك الطبيعة الغريبة الرمزية يتوحد الملاك الطاهر بأبى الهول العتيق، كله مصنوع من ذهب وفولاذ ونور وماس ، ابداً يتلامع مثل نجمة عديمة الجدوى والعظمة الباردة لإمرأة عقيمة . » (٦١) والصورة تجسيد «للجمال الأنثوى » الذى يمثل فى نفس الوقت رمز « الشر والموت » . أما سالومى فتبدو غريبة الأطوار تستمتع بمشاهدة عدوها وهو يذل ، إنها رمز ذات « حسية شيطانية عاجزة » .

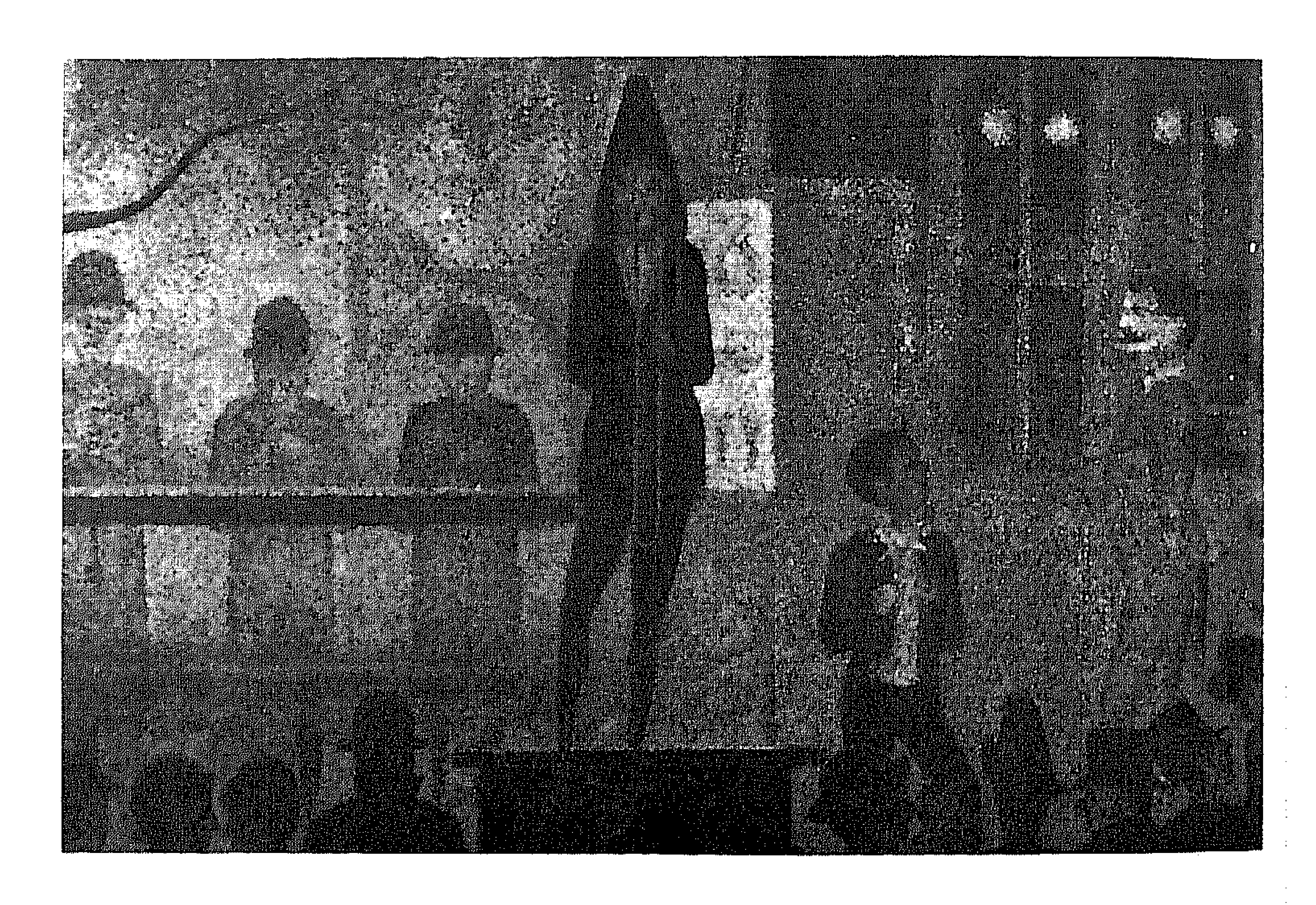


١٢ - جوستاف مورو - « فتاة صغيرة تحمل رأس اورفيوس » (١٨٦٥) .





١٣ - جوستاف مورو - « سالومى ترقص امام هيرود » (١٨٧٦) .



١٤ - سورا - « الاستعراض » نيويورك - المتروبوليتان (١٨٨٨)



أما المصور الفرنسى « جورج سورا » Georges Seurat فكان قد اهتدى فى رسم صورته « الاستعراض » بقوانين العلم ، بدلاً من الاحساسات العاطفية ، فإن وضوح التصميم فى العمل ، واستخدام الخطوط المحددة ، هو مايشير إلى حبه للدقة والنظام ، مثلما أراد تماماً ، ورغم ذلك فقد ظهرت فى عمله دلالات الرقة والحساسية الخلابة ، والقوة التزيينية ، كما أنه لم يستطع أن يخفى فى لوحته الشعور الغريب ، والجو الفكه ، « ومع ان لوحات سورا تبدو لأول وهلة باردة أو من قبيل المحظور ، فإنها تخفى فى ثناياها مرحاً داخلياً يظهر جلياً للناظر اليها بإمعـان . وعلى قـدر ما نـرى من لوحات سورا نجده يكشف عن نفسه ، وعن قيـم عاطفيـة لا شبهـة فيها ٠» (٦٢) إنه يتعامل مع الخطوط وكأنها كائنات حية . لقد عاصر « سورا » زمن الرمزية ، بل كان رمزياً ، ووثيق الصلة بالشعراء والنقاد الرمزيين أكثر من « جوجان » ، ومن اصدقائه « جوستاف كاهن» Custave Kahn ، مبتدع الشعر الحر ، والناقد بول آدم P.Adam الذى كتب عن فنه ، كما تعرف على الصديق الحميم لـ « كاهن » G. Kahn الشاعر « جولى لافورج Jules Laftorgue ، الذى كان يرى فى الشعر « سيكولوجية » فى شكل حلم ، وأيضاً تعرف على «مالارمية » Mallarme ، وفى نفس الوقت على «فيليكس فينون» Felix Feneon ، الناقد والمفسر الرئيسى لأعماله .

ان المغزى الرمزى فى أعمال « سورا » تكشف عنه كتاباته لأحد أصدقائه ، يقول فيها « انهم يرون فيما أقدمه شعراً ، و الأمر ليس كذلك ، إننى فقط أطبق طريقتى » ومن الوهلة الأولى تبدو هذه الطريقة وكأن لها علاقة ما مع « خيال » أو «حلم » « جوجان » أو « ريدون » ، غير ان طريقة « سورا » تقوم على أساس دراسة قواعد الضوء واللون ، كما يظهران فى الطبيعة ، ودراسة استخدام

الأصباغ طبقاً للامتزاجات البصرية ، وقد توصل بذلك إلى تحقيق التوافق والنورانية Luminosity ، وكان على دراية بالنظرية العلمية للألوان ، وبالتوافقات اللونية والضوئية ، بل اكتشف الإمكانيات التعبيرية للخط واللون .. فقد أشار «شارل بلانك » Charles Blank فى كتاباته ، التى اطلع عليها « سورا » ، بأن الخطوط الأفقية من شأنها أن تبرز الهدوء ، أما الخطوط العمودية فهى المسئولة عن ابراز المرح ، وقد طبق « سورا » هذه النظرية فى أعمالة الفنية ، مما خلق ما عرف وقتئذ « بالتوليفية العلمية » التى تزامنت مع توليفية « جوجان » ، ولكنها تختلف عنها ، وأيضاً مع مدرسة « بونت آفن » .

وقد كشف « سورا » عن معتقداته النظرية فى خطابه لـ « موريس بيوبورج » Maurice Beaubourg (أغسطس - ١٨٩٠) ، الذى أوضح فيه أن حالات الشعور (المرح ، والهدوء ، والحزن) يمكن الحصول عليها من خلال النغمة ، واللون ، والخط، ومثل هذه المفاهيم قد ظهر تأثيرها فى لوحة « الاستعراض » حيث تألفت هذه اللوحة من تعادل الدرجات الخفيفة ، والمظلمة من اللون ومن تعادل الألوان الدافئة والباردة ، ومن سيادة الخطوط الأفقية .

ويستند منهج « سورا » إلى مبدأ الاعتقاد فى قوة الأشكال التعبيرية ، ومن هنا نشأت علاقته الوثيقة بمذهب التوليفية Synthetism ، وقد انطلق فى اتجاهه هذا من مفهوم التحليل المادى للعالم الخارجي ، على أساس امكانية تركيب العمل الفنى بطريقة منهجية ، باستخدام القوانين المكتشفة ، بما يعمل على ابتداع نتائج ملموسة . وقد كان « سورا » يتمتع بقدرة متميزة فى التحكم فى اللون ، جعلته يتمكن من رسم الضوء الصناعى ، وتجسيد الشكل المعبر بطريقة موضوعية .

هكذا وجد رفقاؤه من الرمزيين فى رسومه تمثيلاً صادقاً عن معتقداتهم فى «حقيقة العالم غير المرئى »، لما لمحو فيها من عناصر الغموض وانطباعات فلسفية مثالية . أما تعارض « سورا » مع الانطباعية فلم يكن بسبب محاولاته ترميز

عملية تسجيل الشعور باللون ، وإنما يرجع إلى رغبته فى نزع المظاهر العرضية لاظهار جوهر الشكل ، وهو ما يمثل الحقيقة الكاملة عند الرمزيين ، هذه الرغبة التى ازدادت بعد عام ١٨٨٦ ٠ أما « بلانك » فقد ذكر فى كتابه « القواعد » يقول : « ان الفنان انسان مكلف برسالة استعادة المثل الأعلى إلى الذاكرة ، فهو يكشف لنا عن الجمال الفطرى للأشياء ، ويكشف لنا عن خواصها الدائمة ، وجوهرها الخالص ، فإن الفنان يستخلص الجمال ، الذى يشتمل على الفكرة الخالدة ، والذى يعكس معنى الألوهية القدسية ٠ » (٦٣) ومن المؤكد أن قول «سورا» يدخل فى نطاق التقليدية الكلاسيكية ، غير أن تقويم « سورا » للمذهب الانطباعى Impresionism كان يتفق مع « الرمزية » الى حد كبير ٠

ومن المعروف عن سورا اعجابه بالفن الفطرى وقد سبق فى ذلك « الرمزيين » و « الحدسيين » و « العلميين » ، وانحصر اعجابه فى تجنب هؤلاء الفنانين ، الذين عاشوا فى الأزمنة المبكرة ، التأكيد على قضايا المظهر السطحى أو التعبير التجسيمى الذى يتميز بالجوهر ، وبكونه يتمتع بصفة الثبوت ، والذى أعاد اكتشافه الفنانون المحدثون ٠ ولذلك نجد « ادوار دوجاردين » Edward Dujardin يكتب عام ١٨٨٨ بأن « الفن الفطرى» Primitive art وكذلك « الفن الشعبى » Folk art هما رمزيان ، لأنهما يحتفظان بجوهر الشىء وبالحقيقة بأقل عدد ممكن من الخطوط والألوان ، وهذا الرأى قد قاله من قبل « بلانك » ، كما أوصى «جوستاف كاهن» G. Kahn (فى سبتمبر عام ١٨٨٦) باستبدال « الاحاسيس » فى مجال الفن بـ «الأفكار » وقد قال : « ان الهدف الأساسى لفننا هو تحويل ماهو وجدانى إلى واقع حسى ، أى اكساب الفكرة بعداً ظاهرياً ، بدلاً من تحويل ماهو حقيقى ملموس إلى وجدانى ، بمعنى إدارك الحقيقة من خلال المزاج٠ »(٦٤) والاعتبارات ذاتها قد أبدعت المقياس متعدد النغمات فى موسيقى «فاجنر» Wagner ، وكذلك التقنية المتأخرة فى فن الانطباعيين الجدد ٠ لقد أبدت الأدبيات والنظريات العلمية التى قدمها « شارل هنرى » C, Henry وتقوم على

مبدأ فلسفى مثالى خالص ، والمفهوم الذى يرفض حقيقة المادة (الموضوع) وتعترف بوجود العالم فقط كتمثيل Representation . ان مفهوم شارل هنرى يرتبط مباشرة بالفلسفة المثالية لـ«شوبنهور » Schopenhauer ، والذى كان له تأثير كبير على الفنانين ، وبخاصة فى فرنسا ، خلال العقدين الأخيرين من القرن الماضى . هكذا وضع « سورا » بطريقة عملية مبادىء الرمزية فى ضوء نظريات « شارل هنرى » .

قدم « فنيون » Feneon ، (فى مقالاته التى نشرها فى مجلة الفنان الرمزى ، فى مايو ويونيه من عام ١٨٨٦) تحليلاته التقنية ، وشرحه لعملية المزج البصري للون فى أعمال « سورا » . وكان « سورا » قد أشار إلى طريقته فى التلوين عندما كتب فى مذكراته عن فن « ديلاكروا » ، وقد زكى « فنيون » هذه الطريقة التى تعرف بـ « الكروماتية الحديثة » كتقنية لتنظيم الملاحظات اللونية عند الانطباعيين ، وأيضا تنظيم التباينات ، والإيقاع ، والوحدة ، من أجل أن تصبح أكثر احكاماً ، بحيث لايقلل ذلك من أهمية تحقيق الخصائص الفنية الفردية لكل فنان . وكان «فنيون » قد حول اهتمامه تجاه المذهب الرمزى ، بنفس القدر الذى قام به «جوستاف كاهن » ، عندما عمل على تأكيد البون الذى يفصل بين الانطباعيين الجدد Neo - Impressionists والانطباعيين impressionists وكشف عن رغبته فى اكساب « المنظر الطبيعى » Landscape وصور الأشخاص مظهرا تشكيلياً محدداً يضمن إدامة الإحساس ، واستخدامه المعنى العاطفى للون تبعاً للإحساس الشخصى . إن فكرة الجوهرية التى تقف خلف الفنان « مابعد الانطباعى » هى خلق حقيقة متعالية Superior ونقية تشع من خلال شخصيته ، أما جوهر الفلسفة الرمزية فينحصر فى العلاقة بين الحقيقة المرئية والأخرى غير المرئية ، عندما يسعى الفنان الرمزى من أجل أن يلبس الفكرة شكلاً محسوساً ، ذلك الذى لايعد غاية فى حد ذاته ، وإنما سيصبح تابعاً للفكرة ، ويوحى بالتعبير عنها ، غير أن الفكرة لاينبغى أن تسمح لنفسها ان تحرم من التورط فى ترف

الاستعارات الخارجية ، ولأن الميزة الجوهرية للفن الرمزى هى عدم التركيز على الفكرة نجد قيمة لوحة « السيرك » (١٨٩٠ - ١٨٩١) تنحصر فى التوهج الظاهرى للحركة و «للتوصيف » الذى قد تحول إلى « تجريد » ٠

ان مصدر « البهجة » النابعة عن تلك التكوينات التى اشتملت عليها لوحة «السيرك » هو الخطوط المتحركة (مجازاً) فى الإتجاه لأعلى والدرجات الدقيقة فى العلاقات النغمية فى الألوان ، والتى تتناسب مع موضوع الصورة ، اضافة إلى الاحساس بالحركة فى الأشكال ، أما سيولة اتجاه الخطوط فتنقيها ، فى نفس الوقت الوضعيات الجامدة فى التصميم والتى تنكر أى امكانية للتغيير ، وبناء على ذلك فإن تسجيل حدث سريع الزوال سوف يوحى بجوهر خالد بواسطة «التجريد»٠

ورغم أن « سورا » لم يكن يتبع فى موضوعاته استخدام نوع المجازات التقليدية ، بل لم يضمن مشاهد أعماله رموزاً محددة ، مثلما هو حادث فى لوحاته: الاستعراض ، والمسرح ، والسيرك ، فلا يستطيع المرء ان يشك فى اعتبار «سورا» فناناً رمزياً ٠

كان المذهب الرمزى فى فن الرسم ، وبحلول شتاء عام ١٨٩٠ قد أظهر فى باريس تقدماً ، كما اكتسب قوة وتماسكاً ، بل وحصل على اعتراف من النقاد ، فمنذ عام ١٨٨٦ ورد الفعل المرتد عن « المذهب الانطباعى » Impresionism يزداد زخماً فى قوة اندفاعه ٠ أما « بول جوجان » Paul Gauguin فقد أصبح مركزاً للجذب الرئيسى فى حركة « المذهب التوليفى » Synthetism ، ومنذ عام ١٨٨٨ وهو يقوم بتوضيح اسلوبه وأفكاره ، حتى استطاع استمالة العديد من المريدين من شباب الفنانين نحو اعتناق مثل هذه الأفكار ٠ وفى الوقت نفسه ، كانت حركة المذهب التوليفى قد عثرت على من يقوم بتفسير غاياتها للجمهور الأعرض نسبيا ،

وهكذا بدت هذه الفترة مناسبة من أجل تحقيق تماسك أكبر وسيطرة يقينية على مفاهيم الفن الجديد ٠

جوجان والتوليفية الرمزية

عندما رحل بول جوجان إلى القرية النائية فى إقليم « بريتانى » كان يهدف العودة إلى الحياة البسيطة البدائية ، والابتعاد عن حياة المدينة الصاخبة ، ومنها انتقل إلى جزر « المارتينيك » ، مفتوناً بمناظرها الإستوائية وألوانها الدافئة . وقد عاد منها إلى « بونت آفن » Pont - Aven ، حيث تقابل مع « إميل برنار » Emile Bernard وأسس معه « التوليفية » ، ومن بعدها انصرف جوجان عن الانطباعية التى انتقدها لأنها تاهت عن هدف الفن بـ «الدوران حول العين لا فى عمق الدماغ» : ثم سافر جوجان إلى « تاهيتى » عام ١٨٩٣ ، وهناك تحققت أفكاره فى فن التصوير ، عن استخدام الإشارة والايحاء فى مجال الفن التشكيلى ، مثلما هو فى فن الموسيقى ، وهى نفس الأفكار التى كانت قد قامت على أساسها جماعة « النابى » nabis التى دعى اليها « بول سيريزيه » Pual Serusier واكتسبت ابعادا رمزية وصوفية ، وكان قد انضم اليه فنانون أخرون أمثال « بيير بونار » P.Bonnard و « ادوار فويلارد » E, Vuillard و « موريس دينيس » Manrice Denis، وقد استلهموا فى فنهم قدراً من الروحانية والغموض السحرى الذى عثروا عليه فى فنون الشرق ٠

يرى الناقد الأمريكى « روجر فراى R.Fry أن هناك أنواعاً معينة من العلاقات الشكلية من شأنها أن توقظ المشاعر الجمالية ، ومن هنا نجد أن ماحقق الإستمتاع الجمالى ، فى رأيه ، هو البنية الشكلية للفراغ الصورى و « ليس المحتوى الحقيقى أو المادة الأصلية للموضوع٠ » (٦٥) أما رأى عالم النفس

الشهير « فرويد» Freud فيجعل من عملية التذوق الفنى محاولة للتوصل للمعنى الحقيقى ، الذى يعكسه المحتوى الواضح للتمثيلات الرمزية . وكذلك نجد « كليف بل » ، الذى له نظرية متكاملة عن الفن البصرى ، تحدد ماهية الخاصية المشتركة فى كل الأشياء التى تستثير إحساساتنا الجمالية فى عنصر «الشكل ذى الدلالةـس» ، فى تلك العلاقات والإندماجات فى الخطوط والألوان ، هكذا يقول « بل » عن الشكل ذى الدلالة الذى هو أحد الخصائص المشتركة بين كل الفنون البصرية بأن عليه مهمة تحريك الإحساس الجمالى . ويفهم الرمز عند «مالارمية» على أنه تجريد للأشياء من مادتها من أجل ان تبلغ الكمال فى هندسة الصور مثل الذى نعهده فى الأعداد . فإن الأشياءعندما تتجرد تفتقد طبيعتها الشيئية وتكشف عن جوهرها الوجودى ، وفى هذه الحالة تترابط بواسطة الحس والخيال بعد تنحية دور المنطق ، وتكتسب صفات الأشياء معانى حيوية ، بل وشخصية ، فتشعر بأن للهواء طعم ، وللزهور بريق المعادن ، وترتقى الإثارة فتصل إلى المعانى الروحية وتوحى بأسرار النفس .

هكذا يرمى التجريد فى المذهب الرمزى إلى رد الأشياء إلى أصولها الجوهرية، ويستنتج التجريد التأليف بين الصور التى توحى بها الرؤية الفنانة ، وبين صور العالم الخارجى . ومن هنا كان بحث « بول جوجان » عن العنصر السائد فى تركيب الشكل واللون ، وقد نصح صديقه المصور « أميل شوفينيكر » قائلا : لاتحاكى الطبيعة أكثر مما ينبغى ، فالفن هو تجريد عن الطبيعة ، يحدث بينما يكون الفنان فى حالة حلم وسط هذه الطبيعة » (٦٦) .

وبينما كان « جوجان »يبحث عن موضوعه الجديد ، الذى يثرى بمعانيه فى ذاته ، بعيداً عن الأفكار البالية التى مصدرها تاريخ فرنسا القديم ، أو الدراما «الشكسبيرية » ، كان فى نفس الوقت يسهم فى التمهيد لنشأة النزعة الرمزية فى الفن التشكيلى الحديث . هكذا أظهرت الأعمال التى رسمها فى منطقة « بونت

آفن» ، وفى اقليم بريتانى ، وفى البحار الجنوبية ، تفردها الغريب ، وحدة عقيدته المسيحية ، التى أراد ان يجسدها فى لوحتى « المسيح الأصفر » و « رؤيا عقب الموعظة » (صراع يعقوب والملاك) ، أما لوحات « تاهيتى » فقد سادها جمال غامض يمثله بشر يعيشون فى جنة أرضية ، وقد لازمتها آلهة وأرواح ، لهم عقيدتهم البدائية ، هكذا كان سعى « جوجان » وراء تلك الموضوعات ذات المأثور الرومانسى ، الغريبة ، وكأنها تنتمى إلى العالم الآخر بغموضها الخفى .

وفى عام ١٨٨٩ عندما أقيم معرض لـ « التأثريين Impressionists «والتوليفيين » Synthetists فى مقهى « فولبينى «Volpini ، اشترك فيه «جوجان» مع « بول سيريزيه » وبعد هذا المعرض عاد إلى اقليم بونت آفن ، ومنه إلى بولدو، وهنا قد تثبت الطابع البدائى فى أعماله ، التى عاد فيها إلى ماقبل عصر النهضة، وقبل العصر الإغريقى ، بل وإلى طفولته .من هذه النوعية من الأعمال « المسيح الأصفر » (١٨٨٩) وكذلك « يقظة الربيع » (١٨٩٠) ، و «نيرفانا» (١٨٩٠) التى كانتا على غرابة مدهشة . أما فى صيف ١٨٩٠ فقد نشر لـ « موريس دينيس » Maurice Denis بياناً عن الرمزية فى أشهر مجلات النقد الفنى فى باريس . وكانت كتابات « جوجان » عن « الفن التوليفى » ، وفلسفته الجمالية تدعو إلى تقدير مراعاة الفنان لـ « رمز » رئيسى يخص به فنه، ويكون هو مبدعه . هكذا انصهرا المذهبان ، « الرمزى والتوليفى » . أما الرمزية فى الرسم فقد استمر ازدهارها فى باريس حتى نهاية القرن التاسع عشر، بتنوع أساليبها .

أظهر « جوجان » فى رسائله العديدة إلى كل من « اميل شوفينيكر » E,Schuffenecker و « اندريه فونتيناس A. Fontainas منذ عام ١٨٨٥ ، كم كان صافياً فى رؤيته لفنه ، وبخاصة عندما انتقد فى الانطباعية افتقادها إلى الفكر ، وهى التى تجهد فقط من أجل تمثيل الطبيعة أو نقلها ، بينما الفن فى

رأيه «تجريد» يحول الطبيعة وليس يصفها أو ينسخها ، بل هو يوحى بها ٠٠ ومن رسـائل «جوجـان » إلى « شوفينيكر » واحدة (كتبها فى يناير ١٨٨٥) يقول فيها : « هناك خطوط نبيلة ، وأخرى خادعة ٠٠٠ الخ ، أما الخط المستقيم فيشير إلى اللامتناهى، وأما المنحنى فيشير إلى الإبداع ٠٠ وهناك درجات ظلية نبيلة وأخرى وضيعة ، وتوافقات هادئة تسر الخاطر وأخرى مثيرة للنفس ، فهذه العناصر الفنية معبرة مباشرة عن الطبيعة اللاشعورية للفنان الذى يستخدمها ، لأن الإنسان ليس فى مقدرته أن يختلق لنفسه شخصية ، وذكاء ، وقلب ، فذلك هو الجزء السرى من الإنسان ٠٠ الجزء الخفى ٠٠ والمستتر ، وبناء على ذلك ، فإن جودة « رافائيل» Raphaels لايمكن تعليمها فى الأكاديمية ٠ والخلاصة هى أن العمل العبقرى هو تعبير عن العبقرية المتأصلة والموروثة ٠ » (٦٧) وهنا يتفق رأى « جوجان » مع رأى «زولا » Zola فى النظر إلى الفنان على أنه « مزاج » ، وان المزاج الفنى هو الذى يفسر العالم الحقيقى ، فقد كان « المزاج » بالنسبة لجوجان هو الوسيط التعبيرى عن « التوافقات العامة » ، مثل هذه التوافقات التى يمكن العثور عليها فى العلاقات الرقمية ٠ وعلى حد قوله – وهى خفية تتوفر فى أنواع من الرسم والموسيقى ٠ وذلك مادعى جوجان إلى وصفه للمذهب التوليفى (عام ١٨٨٨) بأن فيه « تتماشى الألوان المتوافقة مع هارمونية الصوت » ٠

وكان لترجمة كتاب « شوبنهور » (العالم كإرادة وفكرة) إلى اللغة الفرنسية، عام ١٨٨٨ أثر واضح على تطور حركة المذهب الرمزى ، وكذلك كتاب « الفن الرمزى» الذى أصدره « جورج فانور » George Vanor ٠ وقد كتب مقدمته «شارل موريس» Charles Morice ، صديق كل من « جوجان » Gauguin و «رودان» rodin وكلاهما مؤثر فكرياً فى الحركة الرمزية ، أحدهما فى مجال الرسم والآخر فى مجال النحت ، وقد اثمرت هذه السنوات من الحركة الرمزية ، ليس فقط بالنسبة لفن الرسم الرمزى ، بل أيضاً بالنسبة لفنون أخرى رمزية ، مثل الشعر الرمزى ، والنقد الرمزى والمسرح الرمزى ٠ومن أسماء مجموعة

الفنانين التى أضيفت إلى قائمة الرمزيين نذكر : فيلير آدم V.Adam وميترلينك Maeterlink ، وهويسمان Huysmans ، واندريه جيد Andre Gide . اما عندما كتب « أوريه » Aurier مقالته (١٨٩١) عن ملامح الأسلوبية فى الإتجاهات الجديدة التى بزغت عن المذهب الانطباعى ، فقد بدأ مقالته بشرح مفهوم المذهب الرمزى فى الرسم « من خلال لوحة «جوجان » « رؤيا بعد الموعظة » (تصارع يعقوب والملاك) التى رسمها فى اقليم «بريتانى» Brittany عام ١٨٨٨ . وقد اهتدى « أوريه » من عنوان اللوحة إلى التفسير الذى يؤكد على كون المنظر الذى رسم فى العمل ، ليس مجرد تأمل فى الطبيعة ، بل هو أكثر من ذلك . ، . وإذا تأملنا لوحة « تصارع يعقوب والملاك » (١٨٨٨) نرى الفلاحات يقفن فى مقدمة اللوحة ينظرن إلى « المشهد الإنجيلى » الذى وصف لهن فى خطبة الأحد ، وقد اضمحلت أسوار كنيسة القرية ، وهن منشغلات فى رؤيتهن لذلك المشهد ، الذى تقع أحداثه فى قلب مجموعة من الألوان البراقة ، ويرى فيه يعقوب يتصارع مع الملاك ، بينما ذابت كل العناصر المحيطة فى ضباب خفيف ، أما التل الخرافى فيوحى بتربته ذات اللون الأحمر «الزنجفرى» Vermilion بلون أحلام الطفولة ، وقد بدا القتال شديداً ومريعـــــاً ، أما «الماردان الإنجيليان » فقد مسخا وتحولا إلى قزمين ، هكذا تشكلت اللوحة من رؤيتين ، احداها دينية ، تضمنت صور نساء اقليم بريتون Breton ومعهن الراهب الواقف أقصى اليمين ، والأخرى رؤية أبدعتها مخيلة الفنان ، اشتملت على رمز «قوةالإيمان» ، الذى أوحى للنسوة والراهب . ومن يشاهد اللوحة لايعثر فيها على تسجيل مألوف ، بل ان جوجان نفسه لم يكن يسعى إلى الإيحاء بأى جانب حقيقى من الواقع ، على طريقة الانطباعيين ، وإنما غرضه تجسيد مفهوم خاص ، أو مثل أعلى عن « الطهارة والإخلاص » ذلك الذى يميز الناس البسطاء ، ومثل أعلى عن «المشيئة المطاردة » التى زودت به بعيداً إلى « بونت – افن » Pont - Aven . لقد برز هنا التعبير الرمزى للون والشكل ، مما عمل على إبتداع الجمالية الجديدة ، وقد حرر بها

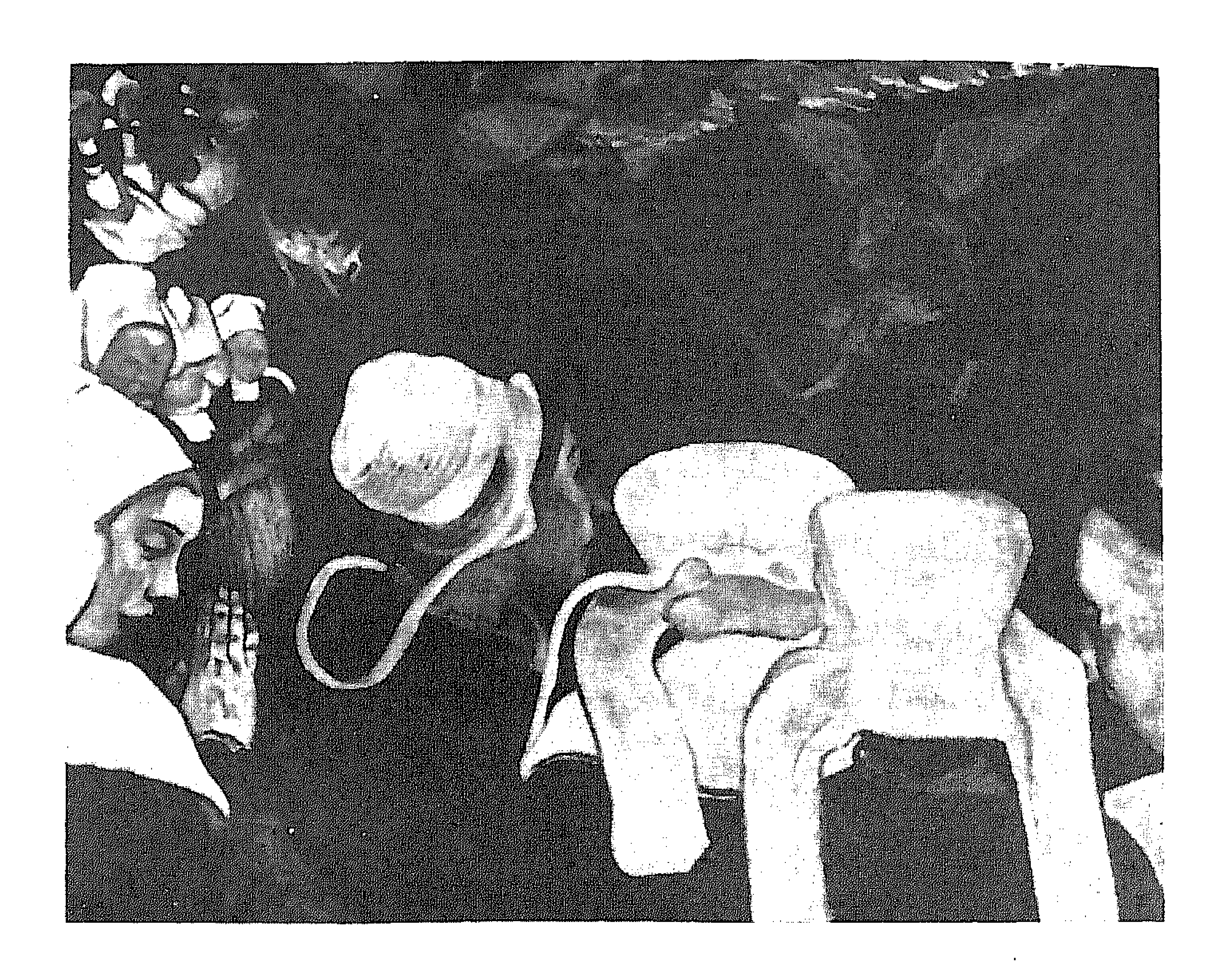
جوجان رؤيتنا من التقيد بفكرة النقل عن الطبيعة التى كانت تفرض على حواسنا ٠

كان « اميل برنار » Emile Bernard هو الذى احاط « جوجان » بالأفكار التى أوحت له بفكرة لوحة « تصارع يعقوب والملاك » ، وكان وقتها فى العشرين من عمره وقد لقب بـ « أبا الرمزية » ، وكان له تأثير واضح على فن « جوجان » ، وله دراية بالفلسفة الأفلاطونية الجديدة Neo - Platonic ، أما الذى يعنيه فى الفن فهو الأسلوب Styl ، فليس المهم فى رأيه « الاكتفاء فى العمل الفنى بالتعبير عن المظاهر الخارجية للأفكار ، بل ليس المهم الرسم وانما التوصل إلى الأسلوب والإنسجام ذو الدلالة هو الأهم ، لأن الهدف هو خلق « المعنى الروحى » Spiritual Meaning الذى عهدناه فى الأساليب القديمة مثل : « البيزنطى » و «الفرعونى»، و « القوطى » وغيرها من الأساليب المجتمعية والدينية فى الفن ، التى تعبر عن عهد بأكمله ٠

ولقد كان فن « برنار » Brnard نمط من الرمزية بدون استخدام الرموز والموضوعات الدينية ، وإنما استهلمه من الأسرار الماورائية ومن الأحلام ، وصولاً إلى الأفكار المجردة ٠ ومن الملاحظ كيف أوحى « المذهب التوليفى » فى الرســم، بالمذهب الفكرى ، وبالصور الذهنية فى اللوحة ٠ لقد عزلت الزاوية العميقة للبعد المنظورى النسوة عن رؤيتهن ، وعندما حذفت الأرض التى تتوسط المشهد كشفت عن مدى اقترابها ، وكذلك برسم جذع الشجرة بطريقة تحجمه تماماً ، فأعطى المشهد انطباعاً كأننا نراه فى مكان ما فوقهم ، مما أعاق الشعور بإمكانية الولوج داخل الفراغ الذى تشغله ، بل ان المشاهد للوجه لايتمكن من العثور على مايشير إلى العمق التصويرى ، أو يوحى به ، فاللون الأحمر (اللاواقعى) للأرض ، يبدو وكأنه يتقدم خارجاً فى اتجاه المشاهد ، تاركاً مستوى سطح اللوحة ، فيعمل على تسطيح الفراغ ٠ هكذا برز الشخصان فى تميز بفعل

استخدام الألوان القوية بكثافة فى تلوين المساحات ، بخاصة عندما رسمت حدود الأشكال والمساحات بخطوط محيطية واضحة . والملاحظ أيضاً أنه ليس هناك أثر لعنصرى الضوء والجو ، بل أنه ليس هناك موضوع مرئى ، أو تم تسجيله ، فالذى تحقق بالفعل فى اللوحة هو تخيل الفنان للموضوع ، وتفسيره فى شكل مجازات قابلة للرؤية . هكذا يبدو « الرمز » فى هذا العمل نوع من « الإيمان الخالص » أنجزته الألوان «الجريئة» والأشكال التبسيطية ، اضافة إلى قوة العاطفة وقوة اللون .أما توحد العناصر فى اللوحة فقد قامت به عملية التأطير بالخطوط المنحنية فى ايقاعية ، بطريقة سوف تتكرر فى العديد من رسوم جوجان فى المستقبل . ان عناصر الخط والتسطيح ، واللون التبسيطى هو مايميز أسلوب « جوجان » ورفاقه فى اقليم بريتانى ، الذين ربطوا صور المناظر الطبيعية بضرورات التصميم بما يتفق مع أسلوبهم تبعاً لـ «المذهب التوليفى » Synthetism ، ذلك المذهب الذى أصبح عنواناً لمعرضهم فى مقهى « فولبينى» Volpini . وقد رأى « إميل برنار Emile Bernard فى هذا الأسلوب الجديد جمالية رمزية ، حيث كل شىء ينحصر داخل جمال العمل ذاته وليس هناك من شىء يقودنا عبر العاطفة إلى العالم اللامرئى للأفكار الا هذه الأشكال التبسيطية.

وفى رسالة لـ « شوفينيكر (عام ١٨٨٨) كتب فيها جوجان يقول « لاتنسخ الطبيعة كثيراً ، فالفن هو تجريد .. واستخلص هذا التجريد من الطبيعة وأنت تحلم قبالها .. وفكر فى الإبداع الذى سينتج عن ذلك .. هذا هو السبيل الوحيد للصعود إلى الله .. التجريد Abstraction يعنى التبسيط وصولاً إلى الإنسجام المرئى (التركيب المزجى) .. والتجريد يعنى أيضاً الحرية فى تعديل الطبيعة ، من أجل أغراض التعبير . » (٦٨) ان فى نصيحة « جوجان » للفنانين بأن يحلموا « رؤية رمزية » . وكان جوجان يتخيل أثناء رؤية الموضوع أو يحلم به ، وبطريقة صياغته المناسبة . بل انه اعتقد بأنه قد عثر فى أشكال أعماله على



١٥ – جوجان – « رؤيا عقب الموعظة » (١٨٨٨) .

«البساطة الأسطورية » ، وبنفس المعنى قاله « أوريه » Aurier عن الأسلوب التوليفى، الذى استخدمه جوجان ، بأن له مصادرة المتعددة فى مطبوعات «هوكوساى » Hokusai وفى أسلوب « فان جوخ » ، حيث انحناءات سيقان الأشجار، والمناظر المأخوذة من أعلى ، ورفع مستوى الأفق ، وتسطيح الفراغ ، أيضاً كان مأخوذاً عن المطبوعات اليابانية ، وفى صياغات الزجاج المعشق الملون الذى يرجع إلى العصور الوسطى ، (وقد تميزت بالألوان المسطحة ، الناصعة ، المحددة بوضوح) . ان الإقتباسات المباشرة كانت أحد الطرق التى ميزت إبداعات جوجان، فمعظم العناصر الأساسية والمفضلة فى فنه جاءت من مجموعة واسعة من المصادر منها : الرسوم الجدارية فى الفن الفرعونى ، والنقوش البارزة فى حواشى افاريز معبد « البارثينون » Parthenon ، والمنحوتات الجدارية فى «بارابودور » Barabudur ، إضافة إلى فنون «ديلاكروا» Delacroix ، و «مونيه» Monet ، و « بيسارو » Pissarro ، وآخرين ممن احتفظ بصور فوتوغرافية لأعمالهم. وبالنسبة لـ « جوجان » فإن ما كان يجمع بين هؤلاء هو توفر صفة التكامل Integration الزخرفى فى فنهم ، كما ان ممارستهم الفنية كانت تتفق تماماً مع التمايز التركيبى بين الفن والطبيعة ، لقد أعجب جوجان فى فن هؤلاء ، برفضهم محاولة استنساخ صورة لأحاسيس العالم الواقعى ، وقبولهم للوسائل الخاصة التى تليق كوسيط للفن . لقد كان جوجان يستخدم مجازات الخبرة العميقة ، ويعيد صياغة الأفكار والموضوعات والعناصر الأساسية المقتبسة من فنون أخرى ، بل يعيد جمع عناصر من رسومه الخاصة التى ترجع إلى المراحل المبكرة من فنه فى تكوينات جديدة ، فقد ظل بحثه الرمزى المستفيض ماكثاً فى صوره ، التى استخدم فيها لغة الفن بدلاً من محاكاة الطبيعة . كذلك كانت لوحته « تصارع يعقوب والملاك » واحدة من سلسلة أعماله التى نفذها فى ضوء فنون الشرق ، وتشهد بتطور أسلوبه الرمزى ، فى تشكيل الفراغ بكثافة ، وبقولبه أسلوب الرسم والتركيز على اللون من أجل ابراز عنصر البساطة فى صياغة

الموضوع ، بطريقة تقترب من « الأسلوب التوليفى » ٠ أما فى لوحتى « المسيح الأصفر » و « الفرسان » فنعثر على أثر من الفن الشعبى Folk art الذى أعجب به ، واللوحة الأولى تصور الصليب الخشبى فى كنيسة « تريمالو » Tremalo بالقرب من بونت آفن ، والثانية تصور فرسان منحوتين فى الحجر ، يرجعون إلى العصر الرومنسكى، بالقرب من منطقـــة « نيزون » Nizon.

وكان « موريس دينيس M, Denis قد وصف المذهبين « الانطباعى » و «التوليفى » على أنهما يمثلان « التقليدية الجديدة Neo - Traditionism أما «ديلاكروا» Delacroix فقد وصف « الاتجاه التوليفى » باستخدام مصطلحات أوحت بصدى جمالية « الغرائب » ، وكذلك « شوفينيكر E, Schuffenecker نوه فى أحاديثه عن الإتجاه الجديد إلى الإستخدام الرمزى لعناصر الفن التشكيلى ، على اعتبار ان عناصر الفن تشتمل فى ذاتها على الطبيعة المعبرة (اللاواعية) التى تكمن فى النفس العميقة للفنان ٠

ليس جوهر الفن عند « جوجان » فى الارتباط بالطبيعة ، وانما يكمن فى تكثيفه لعالم العاطفة ، وفى إيمانه بقوة الرمز ، وفى أسلوبه التلخيصى التبسيطى الذى يركز على الفكرة التى يسعى إلى رسمها ، أو التعبير عنها تشكيلياً ، فبقدر ابتعاده عن الطبيعة يصبح أكثر حرية فى إبداع الموضوع المثالى ، والذاتى بشكل مباشر ٠ لقد أحب اقليم « بريتانى » ، ووجد فيه الفطرة والتوجس ، والنغمة القوية التى يبحث عنها فى رسومه ٠ وفى الحقيقة كان الرسامون فى جميع أنحاء أوروبا يبحثون عن الإلهام فى حياة الفلاحين ، ومعيشتهم البسيطة ، وفى يقينهم الروحى ، وفى الشعور بالرضا بالقضاء والقدر ، بل يبحثون عن اكتمال الشخصية ٠ مثل تلك الأبعاد النفسية كانت مفتقدة فى عالم الغرب المعاصر ، ولما كان كل من «جوجان » و « فان جوخ » يأملان فى أن يعكسا اخلاصهم الفنى ، كل بطريقته الخاصة ، لذا نشأت لديهما الرغبة الجارفة ، والحنين الدافق فى

تحقيق مثل هذه المعانى ، إضافة إلى عوامل الفرادة التى عثروا عليها فى الإتجاه الرمزى ٠

هكذا عندما كتب « ريلكه » Rilke عن جماعة « فوربسويد» A.Worpswede فى شمال المانيا ، تساءل « ماذا يريد الرسامون من الفلاحين ؟ انهم لايعيشون وسطهم٠٠ بل يتعارضون معهم – انهم يقحمون بهؤلاء الذين لايشبهونهم إلى أحضان المنظر الطبيعى ، وحيث لا وجود هنا للعنف ٠٠ لذا يرى الفنانون كل شىء فى نفس واحد ٠٠ الناس والأشياء ٠٠ وبعبارة أخرى ، قد تخيل هؤلاء الفنانون أن الفلاحين يعيشون خارج نطاق مذهب وحدة الوجود ، الذى يأملون التقاطه من جديد فى فنهم٠ » (٦٩) من هذا نرى العديد من لوحات « جوجان » Gauguin التى رسمها فى بداية « مرحلة بريتانى » Brittany ، كانت تصور مشاهد ريفية بسيطة وساحرة تمثل « أنشودة رعوية » ، ففى لوحات مثل « حقل الكرم فى آرل » (١٨٨٨)، و « عذابات بشرية » (١٨٨٨) ، و «امرأة بين الأمواج» (١٨٨٩) ، و «حواء من بريتون » (١٨٨٩) ينعكس الشعور بالعزلة والشقاء من خلال مناظر طبيعية٠ لقد دفعته رغبته فى الإبتعاد عن حياة المدينة بالتوجه إلى تاهيتى بحثاً عن المنابع الأصيلة ، فى تلك الجزيرة النائية التى رسم فيها رائعته «السوق» التى فيها من جماليات الفن الفرعونى ، وكذلك لوحات مثل « نساء من تاهيتى على الشاطئ » و « النساء والمانجو » ، و « متى سنتزوج » و « القمر والأرض » ، أما رائعته الخالدة التى تعرف بـ « من أين أتينا ؟ من نحن ؟ الى أين صائرون ؟ » (١٨٩٧) ففيها يطرح الفنان اسئلته المقلقة حول أصل الحياة ، والمعنى العميق للحب والموت ٠ وأما لوحة « امرأة بين الأمواج » التى عرضت فى معرض فولبينى عام ١٨٨٩ ، فهى تصور امرأة من ظهرها ، تسبح بزراعيها مفتوحتين على الأمواج ٠ ويمكن ان تفسر هذه الصورة على أنها رمز إلى تفاعلات المرأة مع عاطفة الحب ، الذى يتأرجح بين الشعور بالخوف ودوافع الإمتناع ، ومن الواضح رغبةالفنان فى اشاعة حالة مزاجية ، فى عمله ، من خلال

الخصائص المتباينة للوضعيات ، ولقيم الخط ، وليس عبر صور رمزية معينة • أما لوحة « حواء من بريتون » (١٨٨٩) التى رسمها « جوجان » بألوان الباستيل ، فيظهر فيها ثُعبان الإغواء من خلف الشجرة التى تتكىء عليها المرأة ، وكذلك فى الإناء الخزفى « ليدا والبجعة » يظهر الثعبان مرة أخرى ، ورغم وضوح الأسلوب التزيينى والتوليفى فى صياغة مثل هذه الأعمال ، إلا أن أجزاء على حده فى الموضوعات صيغت بطريقة تنبىء بأن شوطاً كبيراً قد قطع فى اتجاه استخدام المجاز وأساليب الإستعارة ، وفى اتجاه « التعبير عن الأفكار والعواطف بصورة غير مباشرة ، وبإعادة خلقها بواسطة الرموز » (٧٠) •

كذلك استخدم جوجان الأسلوب الرمزى فى رسمه للصورة الشخصية الذاتية، حيث ضمنها المجازات والإستعارات وقد كتب لـ « فان جوخ » عام ١٨٨٨ يصف الصورة الشخصية التى عنونها بـ « الأشقياء » بقوله : «تمثل الصورة شخص وحشى جبار يشبه « جان فالجان » Jean Valijean الذى يتمتع بنبل خاص ورقه داخلية ، أما تصميم العينين والأنف ، فهو يشبه تصميم الزهور فى سجادة فارسيـة، ومجمل القول ينتمى إلى أساليب الفنين التجريدى والرمزى •• ولهذه التصميمـات والألـوان معانيـهـا ، فالخلفيـة مـع الزهور ترمز إلى العذرية الفنية» (٧١)، لقد أراد « جوجان » أن يعثر على معادل فى الرسم يحمل الأفكار التى يود التعبير عنها • ان معظم اللوحة رسمت على خلفية من الأصفر الكروم مع زهور تشبه صور لأطفال ببراءة صافية • وقد روعيت فى الخصائص التجريدية لعناصر العمل ان تتضمن المعانى والقيم • وقد أبرزت أيضاً الرموز الصورية فى « الصورة الذاتية وهالة » (١٨٨٩) حيث رسمت تفاحة الإغراء ، وهالة الطهارة ، والثعبان (رمز الشر)، وخلفية من أغصان الزهور ، وكل ذلك بألوان براقة • وكانت اللوحة تجمع بين المعنيين ، « الكبرياء والسخرية » ، وقد ظهر جوجان فى هيئة « الملاك الشيطانى » • وكذلك كشف « جوجان » فى لوحة « المسيح فى جيثمين gethsemane » عن شخصية وحيدة ترمز إلى عاطفته

الشخصية بلون شعر رأسه الملتهب ، وأيضاً فى اللوحة « صورة شخصية مع المسيح الأصفر » (١٨٩٠) فنعثر على نفس المعنى ، فهى تجمع بين كونه يتألم آلام المسيح ، وفى نفس الوقت يبدع. لقد أراد الفنان ان يسلط الضوء على تجربته الشخصية ، ورغم ذلك فقد اشتملت الأعمال على المعانى الرمزية التى مضمونها رسالة خاصة بالعقيدة الجديدة فى الحياة ، تكشف وجهتها من خلال المجازات الرمزية . فرغم ذاتية جوجان الواضحة فلا شك فى أن فنه تعبير عن «الكل وليس التفصيل» ، ويستخدم الإيماءات أكثر من الإشارة الواضحة .

لقد كان جوجان يعمل فى ضوء العبارة الشهيرة بـ « مالارمية «Mallarme التى يقول فيها « انك عندما تصف شيئاً ما فإنك حينئذ تكون قد أنقصت ثلاثة أرباع متعته .. أما عندما توحى به فذلك هو الحلم .» (٧٢) مما يفسر ميل الفنان الرمزى إلى الغموض والسرية فى التعبير عن المعانى والمقاصد . فالفنان الرمزى لايعنيه وصف الأشياء التى يرسمها وإنما غايته تصوير فكرتها . وقد كان «سيزان» يدعو الفنان إلى العمل على تنمية العاملين ، البصرى والعقلى ، فى تآزر متواصل ، وإلى تعضيد منطق الأحاسيس المنظمة حتى يقدم للعمل وسائل التعبير. وكذلك يذكرنا « بول سيريزية » Paul Serusier بأن الفن هو « وسيلة اتصال بين الأرواح » . أما عن حقيقة الفكرة الباطنة عند الرمزيين ، أو الحلم أو الرمز فتكمن فقط فى التلميح ، كنسق متسلسل من الصور التشبيهية أو التمثيلات ، وأثناء سعى الفنانين بحثاً عن مثلهم الأعلى فى « الحلم » ، كان «سيجموند فرويد» قد بدأ دراساته ، التى هدته إلى نظريته عن دلالة الأحلام واللاشعور . وقد حصلت الرمزية فى فن « أوديلون ريدون » odelon Redon على معظم مميزاتها فى مجال التصوير ، فهو الذى أمد الصلة المباشرة بين رومانسية القرن التاسع عشر والمذهب السريالى للقرن العشرين . وهو مثل «جوجان» كان متأثراً بالفن الشرقى وبخاصة بالمطبوعات اليابانية ، ومع ذلك نجد فنه نوعاً من الأحلام التى مصدرها غامض ، والألوان فيه فى انسجامها سريعة

التحول كطبيعة الحلم ذاته ، بما قدمه من أسلوب « للتعبير عن الذى يستحيل التعبير عنه باللغة التعبيرية ٠ » (٧٣) لقد خلق بتأمله لموضوعات الطبيعة ٠ وتبديله لها صياغات إبداعية خيالية جميلة ، وفى نفس الوقت مريعة ٠

فان جوخ ورموز نكران الذات

وكان اتخاذ « فان جوخ » Van Gogh لنوعية تماوجية خاصة ممتزجة بالحركة والعاطفة ، فى صياغته لأعماله الفنية ، بمثابة الإمساك بالحياة حقاً ، ولو أن ميزة هذه النوعية لم تظهر إلا بعد رحيله إلى باريس والتقائه هناك بـ «سوراه» و «جوجان» ، ثم ذهابه إلى « آرل » فى جنوب فرنسا ، لقد كان « جوخ » يشعر بأن الناس يهددونه كثيراً، لأنه قريب منهم بقوة لا واعية ، لذا فهو متأكدأنهم لن يحبوه ، أما صلاته بـ « جوجان » « السادى» بنسبة « ماسوشيه » « جوخ » ، فهو ملخص للصراع العنيف بين محبة الناس، وخيبة الأمل المفعمة بالكراهية فيهم ٠ لقد كان يفتقد الثقة فى قدرته على اكتساب محبة الناس ، وهناك موقف أظهر فيه غضبه من رفض طلبه من قريبته « كاترين » حينما رفع يده فوق شمعة تحترق ، كشاهد على رغبته فى التعذب من أجلها ، إلى أن ملأت رائحة اللحم المحترق أنحاء الغرفة٠

وكان « جوخ » يرسم طوال النهار تحت شمس « آرل » الشديدة ، حاسراً الرأس جائعاً ، حيث بدأت هجمات المرض عليه ، كنوع من الصرع ، تعقبها حالة من الإرتباك العقلى العنيف ، وفى هذه المرحلة تضمنت أعماله رسوماً ذات قيمة رمزية فقط ، بل أيضاً تتمتع بميزة نابضة بالحياة ، واحساساً بالحركة المتفجرة ، ونصاعة ضيائها الصافى ، وإثارتها للمشاعر المضيئة الصافية ٠ أما الطبيعة فى رسوم « جوخ » فقد تشبعت بالحب البدائى للحياة ، وبصور ملموسة ضمنياً ٠

فإن تزمت «فان جوخ » فى اختيار الموضوعات الحسية هو الذى كان وراء رسمه للناس وكأنهم أزهاراً وأشجاراً ، وفى وجوههم تفتح ونسيج غريبان ، وبدت أصابعهم وكأنها جذوع أشجار شائخة . وقد رسم البيوت والأزهار والسماء والأشجار وكأنها أشياء حية ، وفى لوحاته يسمع المشاهد همهمة الأصوات وسط الحقول ، والسحب وهى تتحرك ، ويشعر بقرص الشمس الأصفر يحدق فيه .

لقد ظل حب الإستطلاع فى نمط « جوخ » مكبوتاً مدى الحياة ، نتيجة للكبح الدينى القوى للفكر ، لقد أخفق جوخ فى ترسيخ اندماجه بأبيه ، مما حطم قيود إندماجه الدينى ، وتبع ذلك فترة التعليم الذاتى المعذب ، فيما له صلة بالكبح اللونى، والتقليد المجرد ، ومن خلال الرسم فحسب استطاع ان يحظى ببعض التنفيس عن توتره ، ووجد منفذاً منظماً ، لم يكن ميسوراً له فى الواقع .

وكان للون فى أعمال « فان جوخ »قوته الانفعالية المؤثرة حتى أصبح المحور الأساسى فيها ، وقد حصل على دوره فى بناء الشكل ، بل كان هدفاً فى حد ذاته، فالألوان عبرت فى لوحاته عن ذاتها ، وقد استفاد من جمالها الكامن فيها . لقد كان يتعمد التأكيد على الطابع الرمزى ، وقد صرح بقوله : « حاولت أن أوحى من خلال المنظر الطبيعى بفكرة عاطفية ، كالتى أعبر عنها من خلال الشكل الإنسانى، فمثلما أردت أن أعبر من خلال شكل المرأة الشاحبة عن شيء يشبه المجاهدة من أجل الحياة ، عبرت أيضاً بما يشبه ذلك فى الجذور السوداء المتعقدة المستغلقة.»(٧٤) وهكذا نلاحظ ميل الفنان إلى أن يكسو أفكاره باستمرار بصور تأملية محددة « ومعظم لوحاته ترقد تحت هذا الغلاف الشكلى وذلك الحدث المادى ، الذى تقف وراءه فكرة هى فى نفس الوقت الأساس الجوهرى للعمل ، وهى إنجازه وعلته ، فكل ضربة من فرشاته ، وهى ترسم حقول القمح والناس فى عملهم ، كانت تحمل أثاراً ملمسية ، وكأنها حفرت بأصابعه فتركت تلك الآثار الحركية ظاهرة على سطح العمل . وذلك ما نلاحظه

فى لوحة « أشجار الزيتون » (١٨٨٩) وكذلك فى لوحة « ليل مرصع بالنجوم » (١٨٨٨)٠.وقد اختص الفنان لنفسه طريقه تقوم على تبسيط الأشكال واختزال تأثيرات الضوء ، بمنهاج رمزى ، تعدى به مفهوم تسجيل الإنطباعات المنعكسة من الطبيعة ، وتحققت فى إبداعاته إمكانية تجسيد رموز الإنفعالات بشكل معمم ٠ ومن المعروف عن « جوخ » عجزه عن الإندماج فى المجتمع ، فكل شىء اجتماعى وشخصى قد أصبح لديه مشوشاً ومرتبكاً ، أما موهبته فقد خنقتها «النرجسية» ، ورسائله إلى أخيه « ثيو » قد تضمنت صيغة هاجسية داكنة ومتعبة، ذلك عدا التكرار الممل الذى نلاحظه فى سياق ما يكتب ٠ لقد كان يشعر بالإثم نحو أخيه ، كما انتابه شعور بالغربة ، واعتاد أن يصبغ نفسه بنكران الذات، والإخلاص للمستضعفين وللطبيعة والحقيقة، ولذلك نجده يرسم الناس وكأنهم أزهار وأشجار ، وفى وجوههم تفتح غريب ، وأصابعهم تبدو كجذوع أشجار شائخة ، وكذلك يرسم الغرف ، والبيوت ، والأزهار ، والحقول ، والسماوات، وكأنها أشياء حية حتى يكاد المرء يسمع الرياح من خلال الأغصان ، ويشعر بقرض الشمس الأصفر يحدق فيه ٠ وما يؤكد تركيز الفنان على فكرة واحدة أثناء العمل الفنى ، ينجزها من خلال هدف واضح الرؤية قوله «أننى أريد أن أعبر عن المشاعر الإنسانية الصادقة٠» (٧٥) وهكذا عندما يتمكن من التوصل إلى شعوره بالموضوع فإنه يرسمه فى ثلاثة تكوينات متباينة ٠

ومن الممكن أن نعثر فى لوحة « المقهى الليلى » على مايرمز إلى حالات إنسانية بإستخدام اللون ، فاللون « الأخضر الباهت » فى تباينه مع « الأخضر المصفر »٠ والأخضر المزرق الناصع » يكنى عن قوى العتامة ، أما الظلال بالدرجات اللونية الخافتة هنا فتقوم بالإيعاز بمعنى الراحة ، أو « السبات »٠ لقد عبر الفنان بمثل هذه الأشياء المألوفة عن دراما « انحصار المكان » ، فى مقابل التأثير المتسطح للألوان الصافية ، والأشكال المحددة ، إن كل ذلك يشبه « الحدة الهادئة » ٠ وهكذا يتضح ان ما يكسب الرموز الصورية للأشكال والألوان بعدها



١٦ - فان جوخ - « منظر طبيعى وأشجار الزيتون » (١٨٨٩) .



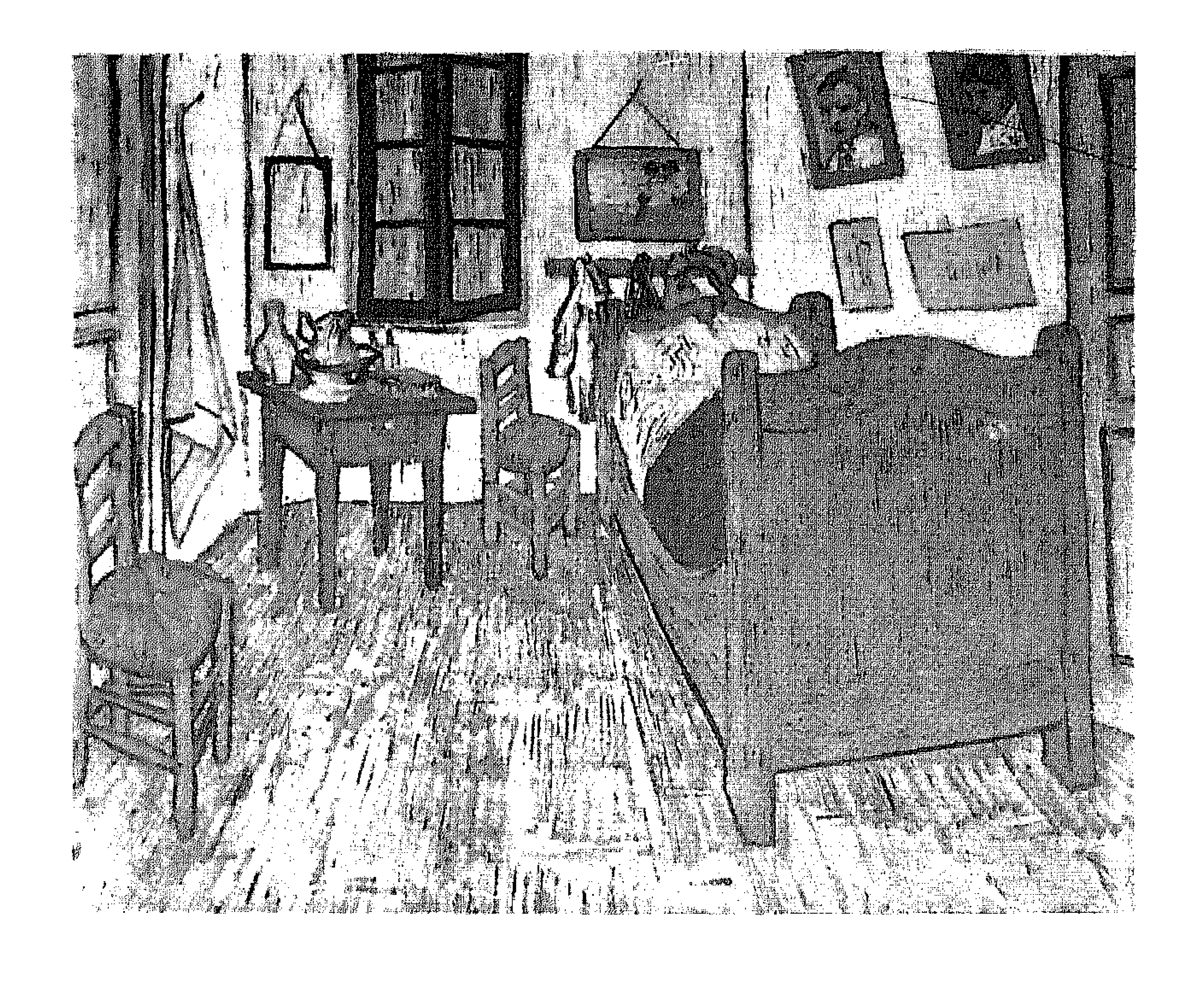
١٧ - فان جوخ - «ليل مرصع بالنجوم»(١٨٨٨)، متحف الفن الحديث ، نيويورك.

الإبداعي هو مثل تلك التضمينات الدلالية ، خاصة وأن الفنان الرمزى يتميز بقدرته على الإستشفاف والنفاذ عبر حواجز الزمان والمكان ، والكشف عن المناطق المجهولة خلف المظاهر السطحية للأشياء ، أى الإمتداد إبداعياً من الظاهر نحو الكامن ، ومن الحاضر إلى الغائب •

أما عن مقصد الفنان من رسمه للصورة الشخصية لـ « بوك » فقد وضحه فى خطاب لأخيه ثيو ، حيث استخدامه للألوان الصفراء مع اللون اللازوردى الذى رسم به السماء المرصعة بالنجوم ، قائلاً : « وددت أفصح عن شىء يطيب له الخاطر ، مثل سلوى الموسيقى ، أردت أن أصور رجلا ونساء مع شىء أبدى مثل الذى ترمز له هالة النور ، والذى نشدت بلوغه باستخدام التلألؤ الفعلى للتلوين واهتزازه ، وأن أرمز إلى أمل ببعض نجوم ، والتوق الى الروح بتلألؤ غروب الشمس ، ومن المؤكد انه ليس فى ذلك واقعية ايهامية ، بل ليس هناك شىء له وجود حقيقى ، » (٧٦) فهذه الأشياء توجد بداخلى ، أما اللوحة التى تصور «حجرة النوم فى آرل» (١٨٨٩) ، فهى من الأعمال القليلية التى كشف عن معنى رموزها ، فى تاريخ الفن الحديث ، وعن مغزاها البليغ ، حيث أدلى « جوخ » بخصوصها تصريحات توضح قصده منها ، مما رسخ فى ذهننا المعانى التى تراءت له بشكل مؤكد ، ففى خطابه « لجوجان » (فى أكتوبر ١٨٨٨) كتب يقول : « لقد جعلت السكون العميق يزين حجرتى ، بأثاثها المصنوع من الخشب الأبيض الذى نعرفه • حسناً ان ما يسلينى للغاية لهو رسم ذلك المكان دون وجود أحد فيه • « لقد جعل الفنان السكون يخيم على أرجاء اللوحة ، من أجل أن يعبر عن « راحة قلقة » • وهنا استخدمت الخطوط السميكة والألون فى قوة شدتها لتعكس القيم المطلقة المذابة بعواطف الفنان ، فى تشكيل الرمز الذى يكنى عن «الراحة الإجبارية» ، أما خلو الحجرة فيوحى بنوع من العزلة • ويصرح الفنان بما أنعمت به الطبيعة عليه ، وهى التى باحت له بشىء من أسرارها قائلاً : « لقد تحدثت إلى فوضعت بايجاز ماحدثتنى عنه على مسطح اللوحة ، ورغم ما لم

أستطع التفوه به ، فإنه ومن المؤكد ان تعثر فى عملى على شىء ما مما باحت لى به الغاية أو الشاطىء أو الشكل ، رغم اللغة اللامألوفة»(٧٧)٠

لقد سعى « جوخ » من أجل تعلم تصوير « اللاكتمال » و« التحريفات » التى تبدو معها الموضوعات « غير حقيقة » وبهذه التغييرات تتحول الموضوعات فى أعماله ، وفى رأيه ، إلى موضوعات أكثر « حقيقة » من الحقيقة ذاتها ٠ ان الرسم عنده هو المجال الذى تنصهر فيه الأشكال والمعانى بأسلوب رمزى ، وفى الحقيقــة أن تميز القيم الرمزية بنبضها الحيوى ، وقوتها فى إثارة المشاعر الصافية عنصر جوهرى فى فنه ٠ غير أن إدراك المشاهد للعناصر التى يتألف منها رمز فنى ، ليس بالأمر اليسير ، فمن المحتمل أن « يضم رمزاً صورياً إلى رموز صورية أخرى من إجل تشكيل وحدة أكبر، فتحصل الوحدة الناتجة على معنى٠ » (٧٨) فإن الوعى بالكيفية التى تتألف بها العناصر فى الرمز يتوقف على قدرة المشاهد على الإحساس بالشكل ، وبنسق العلاقات التى لها دلالة معينة، أما الإخلال بالنسق الذى تشكل به الرمز ، فإنه يؤدى بالمشاهد إلى حالة من «الإلتباس» ، والذى يجب التأكيد عليه هنا هو أنه لاينبغى الخلط بين الشىء وتمثيله ، فلكل منهما طبيعة تختلف عن الأخرى ، لأن الفنان يستخدم عناصر الرسم والنحت رموزا للأشياء التى يود أن يعبر عنها ، وأن ضم هذه العناصر ينتج عنه « معادل » للدلائل البصرية ، وهذا المعادل فى الحقيقة ، يكون بمثابة موضــوع للعمل ذاتــه ٠ فمــن المؤكــد ان الرمــز هو سمة كامنة فى الأسلوب ، كما أن قيمة الرمز أسلوبية ، لذا فإنه بتآزر الرموز الجزئية فيه يصبح العمل رمزاً كلياً ٠ وقطعاً أن وحدة الرمز الأولى ، وهى الصورة الحسية البسيطة ، تكون قاصرة بمفردها عن الإيحاء ، وبالأسلوب تكتسب الصورة معناها الرمزى فتتحول إلى بناء صورى ، يكون للإيقاع والأسلوب معاً الدور الأكبر فى منحه قيمته الإيحائية ٠ وقد يلاحظ وجود علاقة « تشبيه بين ما تمثله الصور ، وما توحى به الرموز ، غير أن الصورة تظل فى كل الأحوال ، متمتعة بكثافة حسية على خلاف الرمز الذى يطمح إلى بلوغ حد من الذاتية والتجريد .



١٨ – فان جوخ – « غرفة فى آرل » (١٨٨٩) – امستردام .

أما لوحة «فان جوخ » بعنوان « الحقل » فكانت صدى لما ردده فنان عصر النهضة «جورجيونى » من رموز نغمية فى لوحته « لحن الريف » . لقد نشأت فى هذه اللوحة فكرة « التصوير الموسيقى » قبل ثلاثة قرون من ظهور المذهب الرمزى، وقد تجسدت فى رموزها أطياف تراءت للفنان فى الأفق فشكلها بالعديد من الأشكال والصور والأنغام .

هكذا تكمن الحقيقة فى رأى الرمزيين وراء المظاهر الحسية للعالم الخارجى وكل مظهر حسى هو رمز وكناية عن حقيقة أخرى غير الحقيقة الحسية . وكل الحقائق الحسية المقترنة بالرمز جزئية بل زائفة ، والمادة ليست هى الحسية ، ولا العقلية ، وإنما هى الروحانية ، واستظهار العالم الداخلى ، الذى حل فى روح المادة، غير أن « الرمز لايقارن ولا يقابل جزءا بجزء .. ، بل أنه يكتشف فى الظاهرة حقيقة قائمة بذاتها»(٧٩) .

لقد استطاع « فان جوخ » ان ينقل شعوره الدينى المباشر الخاص تجاه الإنسانية ، والذى كان مرفوضاً من الكنيسة ، إلى الفن الذى لم يتناول موضوعات الدين التقليدية ، التى كان يعتبرها بعيدة عن واقعية الحياة الحديثة . وقوله فى ذلك: « انه بالرغم من أن الأفكار الدينية كانت تقدم لى عزاء كبيراً فى بعض الأحيان ، إلا أن الصور لم تكن تأتى من التماثيل والمعبودات ، ولكن تأتى من الشعور بالطبيعة والناس البسطاء الذين هم جزء من الطبيعة . »(٨٠) وكان جوخ مثله مثل « ميليه » Millet « المؤمن » عنما صور الفلاح فى لوحاته بعاطفة وفهم ، لقد كانت صور الفلاحين فى أعمال « جوخ » أيضاً تمثل رموزاً للحياة والموت ، كما هو متمثل فى لوحة « الحاصد فى حقل القمح » (١٨٨٩) ، التى غلب عليها اللون الأصفر بكثافته . لقد كتب عن هذه الوحة (سبتمبر ، ١٨٨٩) يقول : « رأيت فى هذا الحاصد شكلاً غامضاً يحارب مثل الشيطان فى غمرة القيظ لإنجاز مهمته ، ورأيت فيه صورة الموت ، بمعنى ان الإنسانية مثل القمح الذى يحصده ، فهو هنا عكس المزارع الذى حاولت أن أرسمه من قبل ، غير انه

ليس هناك شيء حزين في هذا الموت ، فهو يشق طريقه في النهار الباهر ، والشمس تصبغ كل شيء بضوئها الذهبي الخالص . » (٨١) كان جوخ مؤمنا بالقوة العاطفية ، وذلك مانشهده في لوحتيه ، « غرفة النوم في آرل » ، و « مقهى ليلي » ، وكذلك في لوحة « حديقة سانت ريمي (St, Remy) » ، فخليط الأحمر الأوكر ، مع الأخضر الرمادي ، والخطوط السوداء المحيطة بحواف الأشكال ، قد انتجت شعوراً بالمشاركة في معاناة بعض رفقائه . أما لوحة « القمح » فنجد اللون البنفسجي فيها مع الأصفر المائل للإخضرار ، وأيضاً الشمس البيضاء المحيط بها هالة صفراء ، تعبر كلها عن الهدوء والسلام .

كان من رأى « جوخ » أن باستطاعة الفنان ان يعطي من خلال فنه الإنطباع بالألم، دون الحاجة إلى رسم الشخصيات ، التي عهدناها في موضوعات العظة فوق الجبل (Sermon on the Mount) من أجل ان يقدم نوعاً من التأسية ، أو فكرة سامية من الوجهة الأخلاقية . أما إصرار « جوخ » على تجسيد «الحقيقة» من خلال أعماله الفنية، والذي كان له جذوره في مجمل فنه ، فنجده قد انعكس في لوحاته ، وفي تدينه ، وفي اتجاهاته الاجتماعية ، وفي شعوره المباشر تجاه الناس البسطاء الذين رسمهم في بوريناج Boringage وآرل Arles . لقد أعطى مرضه المؤلم الفرصة لظهور الجانب الواقعي في فنه ، فكان يقاوم من خلال ممارسته لفنه المرض ، أما خطر الجنون فقد منعه من الإلتجاء إلى العالم الداخلي للخيال . وقد ظهرت ارتباطات « جوخ » الواضحة بالتيارات الرمزية ، منذ الثمانينات من القرن الماضي ، وان لم تعتمد هذه الرابطة على جمالية فلسفية ، فلم يكن يتبع أي من النظريات المثالية ، فرغم صور النجوم والقمر والشمس في لوحته الشخصية «جوخ» وفي لوحته « ليل مرصع بالنجوم » (١٨٨٩) ، والتي تظهر كإضافات مجازية من حين لآخر في لوحاته ، إلا أن الرمزية عن جوخ تتمثل قبل كل شيء في وعيه باللون والخط المعبرين . كما أن عملية إشاعة المعنى في الشكل قد سادت معظم أعماله ، منذ عام ١٨٨٨ ، حيث يعثر فيها المشاهد على

نـوع من التوافق ، ويشعر بموسيقى اللون ، مثلما نراه فى لوحة «اللحن الهادىء» • أما فى لوحات أخرى مثل « ليلة ذات نجوم » ، و « منظر طبيعى مع أشجار الزيتون »، و «الغربان فى حقول القمح » فنشاهد إبراز للشعور بواسطة خطوط والوان المنظر الطبيعى • ان مثل هذه الأعمال تكشف عن الشعور بنشوة وحدة الوجود والإبتهاج برغبته فى الإتحاد الصوفى ، والإنطلاق ، دون مجازات لاهوتيه • بل كل الذى نشاهده فى الأعمال هو الإيقاعات المنهمرة ، التى صممت فيما يشبه أسلوب « التوريق العربى»، والقوة العاطفية التى ترمز إلى القلق الكامن فى الطبيعة ذاتها • هكذا الرمزية تكشف عنها الصياغة التعميمية للشكل واللون التعبيريين ، اما الحقيقة الجوهرية التى تميز هذا الفن فتتمثل فى الحب العظيم الموجه نحو الطبيعة ، والحاجة الدائمة إلى تلبيس الأفكار بالأشكال المحددة والمحسوسة ، فتحت كل مادة نراها فى لوحاته أكثر مادية تقع فكرة تستوعبها العقلية التى تعرف كيف تعثر عليها ، وفكرة تنشأ فى العاطفة الشخصية القوية التى تظهر ملاحظة دقيقة •

ان الشعور الشخصى قد امتد وتوهج فى العمل الذى يعبر عن شىء فى ذاته، بالرغم من أن الفنان لم يكن دارياً بـ « الفكرة » من وراء الشكل والمظهر ، إلا أن الرسوم كانت تعبر بمنتهى الموضوعية •

۞

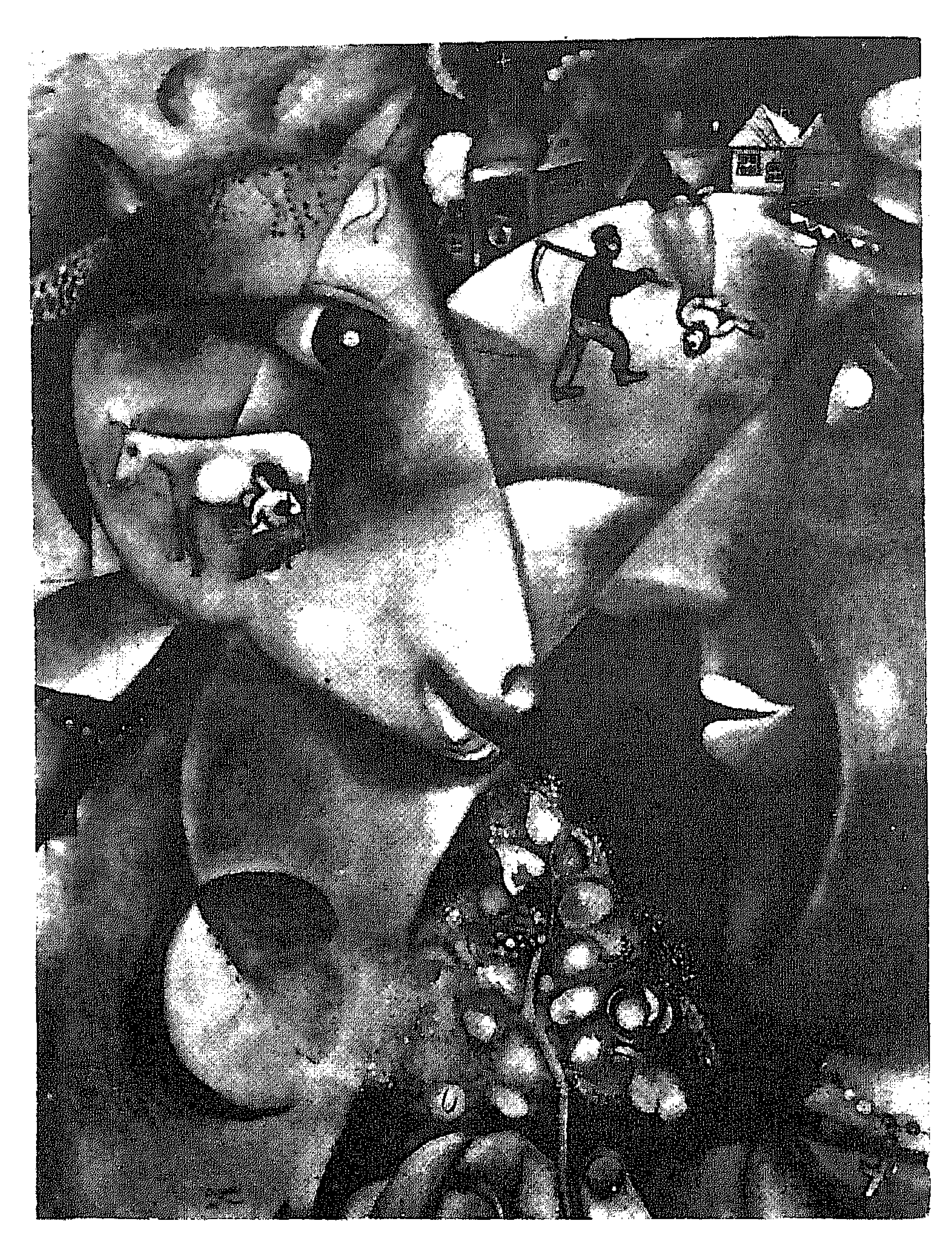
الرمزية والجمال الروحانى

أما المصور الفرنسى ، « هنرى ماتيس » Henri Matisse فكان قد تخلى عن مبدأ التجسيم فى صياغة لوحاته ، كما هو واضح فى لوحته « طبيعة صامتة وسمك أحمر » (١٩١١) وقد صرح بقوله انه « جاء اليوم الذى أدركت فيه ضرورة نسيان أساليب الأساتذة أو أن أتفهمها بطريقتى » (٨٢) ، وكان يكتفى بقليل من الخط للتعبير عن مجموعة من التفاصيل ، أما اختياره للألوان والعناصر التى إشتملت عليها لوحته « المرسم الأحمر » (١٩١١) فلم يكن بناء على ملاحظة الطبيعة ، أو على اختيار الذهن ، وإنما هو مجرد استطراد لعمل المخيلة . ان دافع « ماتيس » إلى الفن هو استثارة المشاعر التى يقدمها موضوع معين له دلالة وأهمية خاصة بالنسبة له . وهكذا يصل إلى صوره بتكثيف الأحاسيس التى تصبح جوهر فنه ، أما عملية التقاط الأفكار الموحية ذات الدلالة، فتقوم عنده على المصادفة والمفاجئة أحياناً ، أو هى نتيجة للتأمل والإمعان فى أحيان أخرى . لقد كانت غاية الرمزية من الفن هى البحث عن محتوى جديد يقوم على الحدس والقوى الباطنة ، والأفكار التى تكمن وراء المظهر . ومن الممكن ان يفسر المذهب الرمزى جمالياً ، حينئذ سوف يشمل التعريف معظم الفنانين التجريبيين الذين جاءوا بعد الانطباعيين ، غير أنهم اختلفوا عنهم ، من هؤلاء « جوجان » ، و « فان جوخ » ، وبدرجات متفاوتة ، وأيضاً « سيورا » و « سيزان » ، ومع ذلك فإن لكل من هؤلاء طريقته الخاصة وأسلوبه الذى يتميز عن أساليب الأخرين ، وتعنيه قضايا أخرى من حيث البناء الصورى ، أو التعبير الذاتى .

هكذا كان الفنان الرمزى يصل إلى بداهته النظرية عن طريق التأمل الروحانى الذى يعيد الشفافية إلى نفسه . ومن خصائص الصياغة الرمزية قدرتها على اضفاء مظاهر المخلوقات على الأحوال النفسية . ورغم إبقاء المذهب

الرمزى للواقع حقيقته الحسية الخارجية فإنه قد دعى إلى تأمل باطنه ، لذا نجد أن الإنفعال الرمزى أوغل فى الداخل ، وإتحد مع الخيال ، على خلاف « الواقعية » التى كان هدفها التعبير عن النفس من خلال الحس والبيئة ، من خلال المواقف الجزئية . وبينما كانت الكلاسيكية تقوم على العقلانية ، والرومانسية على الانفعالات ، كانت الرمزية هى المذهب الذى يقوم على الروحانية . والرمزية التى تقوم على أساس « تخيلى » يستخدم الفنان فى ضوئها تمثيلاته الصورية من النوع الذى يمكن التعرف عليها ، فيعيد صياغتها بطريقة تتخذ فيها الأشكال ترتيبات غير منطقية مما يحدث تأثيراً رمزياً .

وفى فن « مارك شاجال » Marc Chagall تجسدت الرموز والأخيلة التى تعكس سمات غنائية ، يتألق ألوانها ، التى تشبه أطياف « قوس قزح » ، مما أثرى فى العمل الطابع الخيالى ، ورغم تحديد الفنان لرموز معظم أعماله فى وضوح فوق وسط لونى محايد ، ومع غرابة مظهر هذه التمثيلات الصورية ، فإن هناك مايشيع الترابط بين هذه الرموز فى سياق موحد ، وقد رفعت الحواجز فيما بينها ، ونثرت الألوان على قماشة اللوحة بحرية وشاعرية ، بل وبأسلوب رمزى ، وفيها نشم رائحة الحنين إلى الطفولة البريئة . وكان فى مثل هذه اللوحات يتعمد هدم طريقة المعالجات الفراغية التقليدية « ويعمل على تحرير الشىء من قوانين الجاذبية من ثقل الكتلة ، من أجل ان يحطم الحواجز التى تفصل بين العناصر المتنوعة والمجالات السائدة ، وهذا المجاز يعثر على ما يعضده منذ البداية فى الصور الجمالية ، وهذا العمل لايشابهه عملاً آخر فى جماله السحرى وألوانه الرائعة ، وتمتعه بالروحانية العميقة . وقد وصف « شاجال » صور الأبقار ، وحالبى الألبان ، والمبانى الريفية بأنها تمثل جزءا من وطنه الأم ، حيث تركت فى ذاكرته البصرية تأثيراً عميقاً ، وقد اعترف بقوة تأثير عالم اللاشعور على فنه ، كما عارض عمليات تفسير الرموز التى تتضمنها أعماله بصور محددة ، على اعتبار أنها قابلة للتفسير تبعاً للطريقة الخاصة بكل متذوق ، ونلاحظ فى أعماله



١٩ – مارك شاجال – « أنا واهل القرية» (١٩١١) متحف الفن الحديث ، نيويورك.

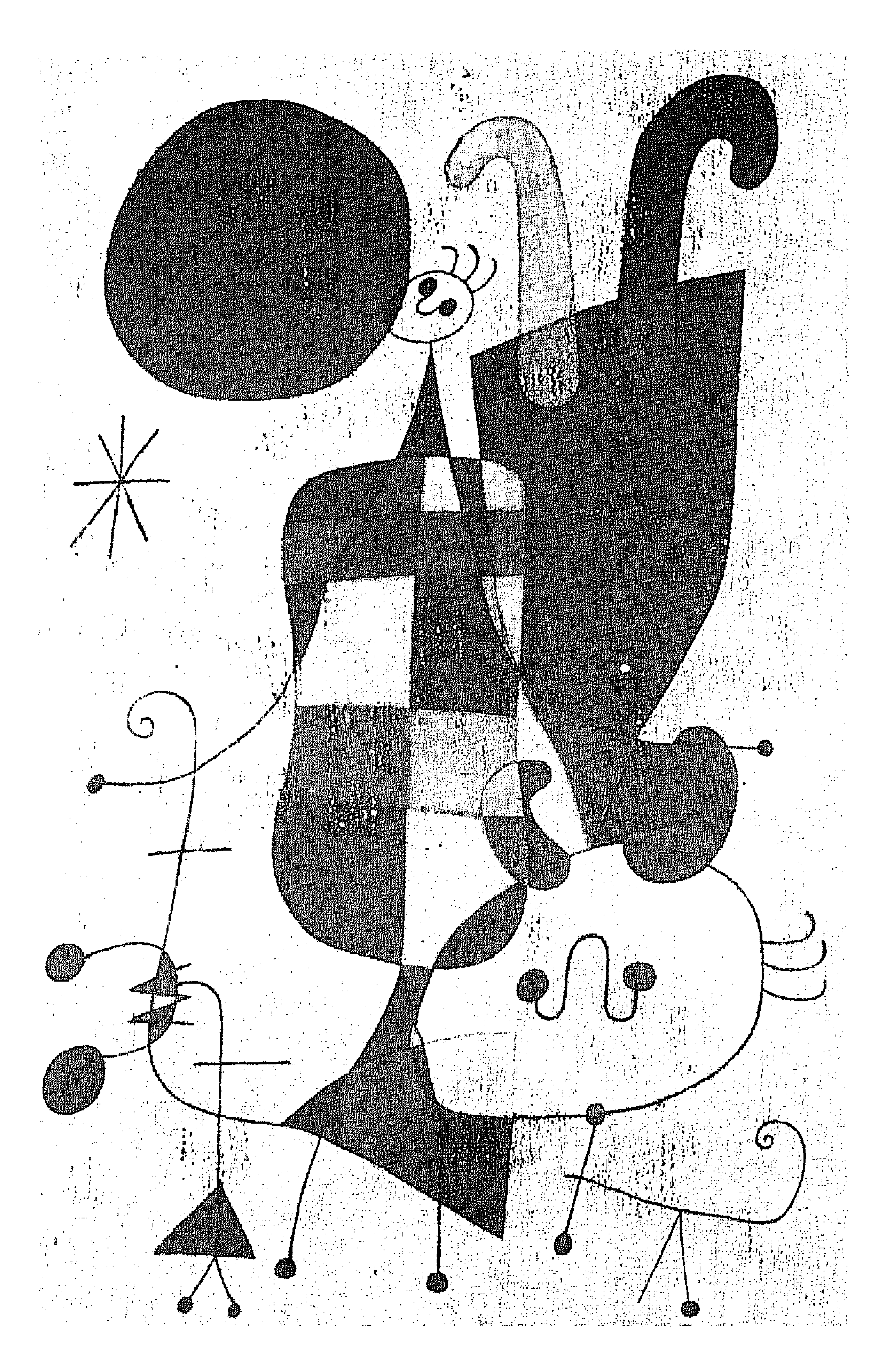
السمات الغنائية ، والألوان المتألقة ، كما هو واضح فى لوحة « أنا وأهل القرية » (١٩١١) التى تميزت بلغة التأليف الخرافى لصور الكائنات ، والذكريات والرغبات، والعرائس الطائرة ، وباقات الزهور والساعات المجنحة ، والديوك السابحة والأبقار ، التى هى فى الحقيقة « قريبة إلى مقاصد السرياليين » (٨٣) ان مثل هذه الرموز ، نجد دلالاتها الغامضة تبعث الرغبة فى تأملها ، والتعجب من ترتيبها التشكيلى ومن صورها الخيالية ، لقد سكنت وجدان الفنان ، وطبعها على مسطح لوحاته دون ما حاجة إلى محاولة تفهمها . هكذا يقدم « شاجال » فى أعماله مجموعة من العناصر والمواقف الخيالية التى تستثير مخيلته ، وتوحى بالإختلاق ، وبقصص خرافية ، ومن المحتمل أن نعثر فى العديد من هذه الصور على روابط واضحة مع المظاهر المحسوسة الحياة الخاصة بالفنان ، إلا فى استثناءات جزئية . فالطبيعة تظهر فى أعمال «شاجال » كحلم ، عندما تظهر أجسام الرجال والنساء ، أو تسبح وسط السحاب فى تركيبات خرافية . أما الرموز التى تجسدت فى صور الشموع ، والأبقار ، والبيوت ، والقمر ، والمعابد ، فإن دلالاتها غامضة وتبعث الرغبة فى تأملها ، فقد تعدت مرحلتها الأدبية ، وأصبحت مجرد ترتيبات تشكيلية لخيالات تعايش معها الفنان دون ان يفهمها .

ومن الرسامين الذين أظهروا فى فنهم نزعة نحو التحلل من سيطرة العقل ، أو التفكير المنطقى ، الأسبانى « خوان ميرو » Jean Miro مما أكسب فنه خاصية رمزية ، من النوعية لتى لاتقبل الإدراك المنطقى والفهم الواضح ، وانما تنقل الرؤى الرمزية . وقد استمد رموز أعماله من عناصر هندسية مركبة ، بحيث توحى بإيحاءات وتأويلات مختلفة ، لذا استعان بطريقة فى الصياغة أساسها التحريف والمبالغة كما فى لوحة « بهلوان فى الحديقة » . وقد تشكلت مثل هذه الأعمال من تمثيلات خيالية ، ولونت بأسلوب شاعرى ، تزيينى ، فبدت الصور الرمزية فيها نصف بصرية ، وذات إيحاءات ازدواجية المغزى ، وتكنى عن معان غامضة ، ومثيرة للتساؤلات ، التى بنيت على التورية البصرية ، وقد اعتمدت هذه

الصيغة التشكيلية على التحريفات مما يتضح فى نسب الأشكال المصورة ، وذلك يتطلب من المشاهد عمله الذهنى فى إكمال ماخفى عن الظهور فى العمل . وبذلك لم يعد المظهر الواقعى للعالم المرئى ذا أهمية أساسية فى الفن الرمزى ، فما يشغل الفنان هنا هو البحث عن ماهو كامن وراء الظواهر ، وعن الرمز الأكثر دلالة عن الحقيقة من أى محاولة لنسخ الواقع ، وعن الإحلال الرمزى محل الوصفى كهدف أساسى للفن، أما لوحات « ميرو » فغالباً ما أطلق عليها تسميات غير مألوفة ، وذات دلالات رمزية، مثل « نساء وقمر ونجوم » (١٩٥٠) و « حائط القمر » (١٩٥٨) ، لقد أظهر فيها السريان الداخلى لفعل الرسم ، والسرياليون أمثاله غالباً ما كانوا يتطلعون إلى اليوم الذى ستكون فيه « الطبيعة الإنسانية والإنسان الطبيعى يتحاوران معاً بوضوح كبير ، وبدون أى عائق . » (٨٤) وفى لوحة « أشخاص وكلب أمام الشمس » (١٩٤٩) تجسيد لمعنى البراءة الساحرة ، والبساطة الطفولية المهندسة ، وأن فى طابعها الهندسى هذا سر خفى ، يكمن وراءه الأشباح اللطيفة البريئة .

وللمصور « بوفى ده شافان » لوحة بعنوان « الصياد الفقير » تكاد تكون خالية من أى مغزى ، غير انها رمز لـ « الشرود » ، وكانت أعمال المصور النرويجى « ادوار مونش Edwared Munch » تعكس رؤى متشائمة عن الحياة ، أما الرمزية فى فن المصور البلجيكى « جيمس إنسور James Ensor » فتتمثل فى انطلاق خياله المغرق فى الغرابة ، وأعماله التى تجسد عوالم الإنسان يختفى فيها وجهه وراء الأقنعة ، ويمارس طقوساً غريبة ، فيها شىء من المأساوية والفزع المختلط بعناصر ساخرة وتهكمية .

كان باستطاعة « بول كلى Pual Klee » استحضار تمثيلات صورية لمظاهر طبيعية فى أكثر أشكال فنه تجريديه ، تلك التى عكست بداهة حدسية ، وحنيناً إلى الطفولة البريئة وصفاء بدائى . ان قدرة بول كلى على الجمع فى أعماله بين



٢٠ - خوان ميرو - « أشخاص وكلب أمام الشمس » (١٩٤٩) متحف بازل .

المتناقضات مثل : الصلابة فى مقابل الرهافة ، والإقتضاب الشاعرى الرمزى ، مع التفسيرات المتجسدة بإكتمال تفصيلاتها ٠ ولوحة « وجه »(١٩٣٨) تمثل الأسلوب الرمزى التجريدى ، الذى لانعثر لصور أشكاله معادلاً مباشراً فى خبرتنا البصرية٠ ويمكن للمرء أن يعثر في فنون الشعوب البدائية على مثيل للفن الذى يعبر عن الأفكار ، متخذاً مظهرا هندسياً ، والذى هدفه قطعاً تحقيق الأغراض الرمزيـــة ، وتهدف إلى الإيحاء بأشياء خاصة ، مجردة من التعبير الواقعى بتفصيلاته ، غير أنها تتمتع بمنتهى الحيوية ٠ أما « سيمجوند فرويد » فمن رأيــه أن التمثيــل التصــورى فى الأســاطـير والمأثــورات يرتـبط بـرباط رمـزى ، فالرمزية الغريزية تجد مخبأ لها وراء المألوف ٠ ولقد ذكر « بول كلى » (عام ١٩١٩) عبارته : « ان ضرورة الفن ليس فى كونه ينسخ صور لما هو مرئى، بل لكونه يجعل ما هو واقع خلف العالم المرئى قابلاً للرؤية » (٨٥) ٠

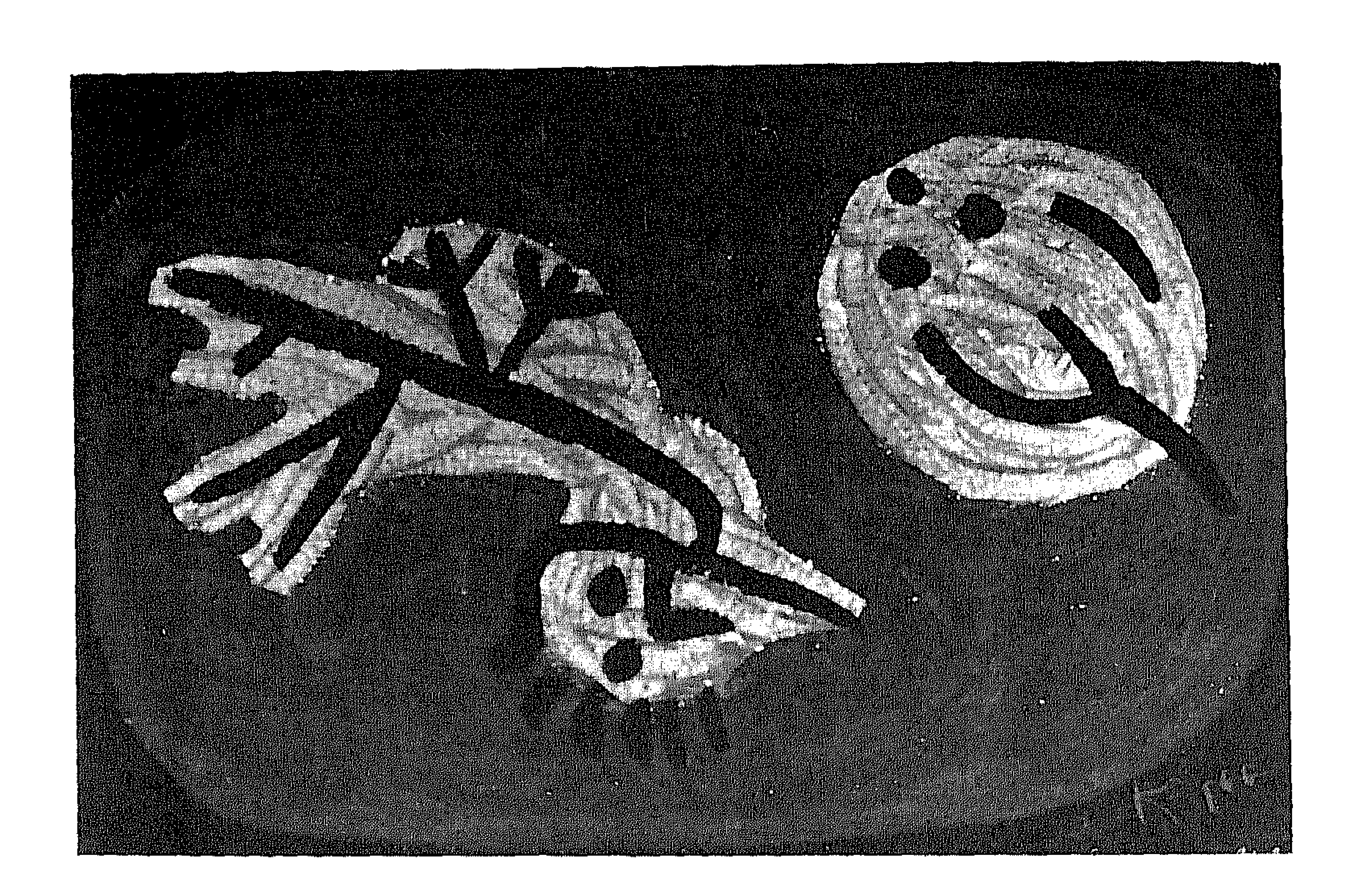
ونجد بول كلى لايرضى بتمثيل الأشياء التى يمكن رؤيتها ، بل يعتبر الفن وسيلة للكشف عن الحقائق التى يمكن اكتشافها بالبديهة ، لقد ذكر فى كتابه «العقيدة الخلاقة » قوله : « اعتدنا أن نمثل الأشياء المرئية على الأرض ، وأشياء اما يستهوينا النظر اليها أو أشياء بودنا أن نراها ، أما اليوم فنحاول ان نكشف الحقيقة المتستـرة خلـف الأشياء المرئية ، وبذا نعبر عن اعتقادنا بأن المرئى ليس إلا حالة مفردة فقط بالنسبـة إلى الكون ٠ ان هناك حقائق عديدة أخرى كامنة ٠ »(٨٦) ففى أعمال « كلى » نعثر على انسجام خفى بين الأشكال الصورية والأشكال فى الطبيعة ، فى عناصر بسيطة هى ثمرة الإستعارة ، انه ينظر إلى العمل الفنى باعتباره عملية نشوء ، تعالج فيها العناصر الشكلية بحرية، من أجل تطوير لغة من الرموز المستنبطة بمنأى عن الحقيقة المرئية ٠

لقد عثر « كلى » فى التعبير العفوى المباشر فى فن الطفل ، ببناءاته البسيطة التى لم تتأثر بعد بالمستويات المعرفية للتدريب أو التقليد ٠ غير أن المظهر

الطفولى، والرموز المبهمة فى لوحة « طائر أزرق» (١٩٣٩) إنما كانت كلها وليدة التقنية الرفيعة ، والبراعة فى عملية الاستفادة من امدادات البداهة والمخيلة ، عندما يتفاعلان مع العقل للسيطرة على الشكل • فرغم أن « كلى » كان يبدأ تكويناته دون وعى مسبق بشىء فى ذهنه ، إلا انه سرعان مايستمد القوة الموحية برموزه الصورية ، لتحقيق التواصل بين الأشكال التجريدية والعالم المادى ، من أجل ان يثبت وجود حقائق أخرى أقرب صلة إلى البداهة وأسهل إيصالاً إلى الآخرين ، اضافة إلى العالم المرئى •

ان فن « بول كلى » رمزى نابع عن الخيال الخالص ، فهو ليس تمثيلاً لتجربة الشكل الذى يمكن إدراكه بالحس المباشر ، وإنما يمثل عوالم خرافية تندفع نحو المخيلة بداعاباتها التى تصادف نظيراً لها فى فنون العصور الوسطى ، أوفى عالم الأحلام ، وقد اتخذت قالباً هندسيا مجرداً •

وللأحلام فى نظرية « فرويد » نزعة نحو « الإرتداد » ، ويقصد بذلك العودة إلى زمن الطفولة المبكرة ، و « التفكير الحالم هو النمط المميز للتفكير البدائى السابق على المنطق ، فى المراحل الأولى للثقافة البشرية • والأسطورة مثلاً إن هى إلا شظية أبقى عليها الزمن من طفولة الحياة النفسانية للجنس البشرى ، أما الأحلام فهى الأسطورة الخاصة بالفرد• » (٨٧) ان ذلك شكل من الفن تحدده الضرورة الداخلية فى صورة تعبير رمزى ، فبينما يستطيع الرمز ان يكشف عن وجوه معينة من الحقيقة الغامضة ، حيث تقوم الصور والرموز والأساطير بتعرية أدق ما تنطوى عليه السريرة الإنسانية من أسرار • ولذلك نجد « بول كلى » يصرح بأن الفن عنده لايهدف إلى انتاج شىء قابل للرؤية ، وإنما هو « خلق مرئى ، ان هو نحا نحو التعبير عن ما لانهاية له ، أو عن المصادفة ، أو عن اللامحدود .، فينبغى على الفنان أن يكون على ثقة من معرفته الصحيحة عن الوسيط الذى عبر من خلاله ، وعن مداه التعبيرى • » (٨٨) ويشير « كلى »



٢١ - بول كلى - « طائر ازرق » (١٩٣٩) .

إلى خاصية الفنان المبدع فى كونه يستطيع ان يجعل من الرؤى الخفية موضوعات مرئية ، انه يدمج الصور المحسوسة بالتمثيلات النقية العناصر اللونية والخطية ، وقد جمع فيها بين رؤيته للحياة وبين المهارة الفنية فى علاقة تتصف بالبهجة ، أما استخدامه لتدرجات اللون الواحد ، والألوان المتنامة، مع تهذيبه للاتجاهات الخطية فكان أسلوبا فى تنمية عمله الفنى ، الذى كان عبارة عن سلسلة من الاستجابات الرمزية التى يختبرها فى منطقة ماقبل الشعور ٠

وللمصور « جان دوبوفيه Jean Dubuffel لوحة تسمى « حامل المظلة» (١٩٤٥) تتضح فيها طريقته التى شغف فيها بأسلوب « بول كلى » وكان يستقى موضوعات فنه من عالم فنون الأطفال ، ومعظم أعماله مشاهد بانورامية لباريس والباريسيين (الباصات ، والمترو ، والشوارع الخلفية) ، رسمت بطريقة تبسيطية تشبه رسوم الطفل ، وقد حقق العمق فى لوحاته رمزياً بالاشارة اليه بتعدد طبقات الرسم ، بحيث تصبح الطبقة السفلية هى الأقرب للمشاهد ، وفى لوحته «منظر لباريس» (١٩٤٤) ، استخدم فيها بنجاح « تنوعات من الصور الخيالية التى تقوم بأدوار خفية ، غير الدور الظاهر ، ومن الإيحاءات التى خدشت على سطح الجدران، وقد علتها أجيال من ملصقات حذفت منها ، فتشكلت فوقها تدامجات من الدهان ، والورق ، والرمل ٠» (٨٩) أما التقنية المميزة فى فن «دوبوفيه» التى استخدمها لمدة خمسة عشر عاماً ، بعد أن توصل اليها حوالى عام ١٩٤٥ ، فأساسها يقوم على تشكيل أرضية كثيفة من الرمل والتراب والمثبتات ، ومواد أخرى خفية ، تدخل ضمن المواد الممتزجة فى العجينة اللونية ٠ أما الأشكال فتحزز فوق هذه الأرضية، من جملة الخدوش التى تعمل بكل وسيلة على تغطية الحقيقة المحسوسة بقناع ، بما يكسب تلك الحقائق الملموسة من خلال التصوير أهمية أكبر ، ويضفى عليها تأثيراً فطرياً غامضاً ٠ ومن الملاحظ هنا بزوغ الأشكال العجيبة الخلقة ، إما من الأرضية أو من العجائن المضافة عليها ، فتكشف عن قوة خصوبة التصورات الخيالية ، التى لم نشهد ما يمثلها إلا فى فن

انسان عصر الكهوف . أما المناظر الطبيعية التى رسمها « دوبوفية » فكانت عبارة عن مشاهد مقربة من تشكيلات طبقات أرض جدباء ، عقيمة من أى نبت ، عاجزة عن أن تمد بأى حياة ، وكذلك الأعمال التى أنتجها الفنان عام ١٩٥٠ ، كانت تسودها الألوان البنية بنغماتها المتفاوتة ، مع ألوان المغرة بدرجاتها الفاترة، والألوان السوداء ، فعملت على اقتراب طريقته من التقنية « الواحدية اللون » Mono Chrome . وبدت صور الأشياء فى أعمال هذه المرحلة داكنة ، غير ان المرء بإزائها يشعر بشىء ما ، وبضوء ساحر يتوهج داخل العجائن اللونية .

هكذا تهدف الرمزية إلى عقد « المشابهات » السحرية والخفية بين الأشياء ، وبين أنفسنا ، والفن الرمزى يشبه الموسيقى ، حين تعبر بالإيقاع والنغم عن العواطف والانفعالات . ولما كانت مادة الرمزية هى « الرمز » فقد نشأت المشابهة، والعلاقة الخفية بين العالمين المعنوى والمادى . أما الترتيب الشكلى فى أعمال الرمزيين فيقوم على أساس الضرورات الشخصية للحس ، من أجل اظهار انفعالات النفس الذاتية ، بعيدا عن ضرورات المنطق الذى غايته إدراك المعانى التى تفهم للجميع .

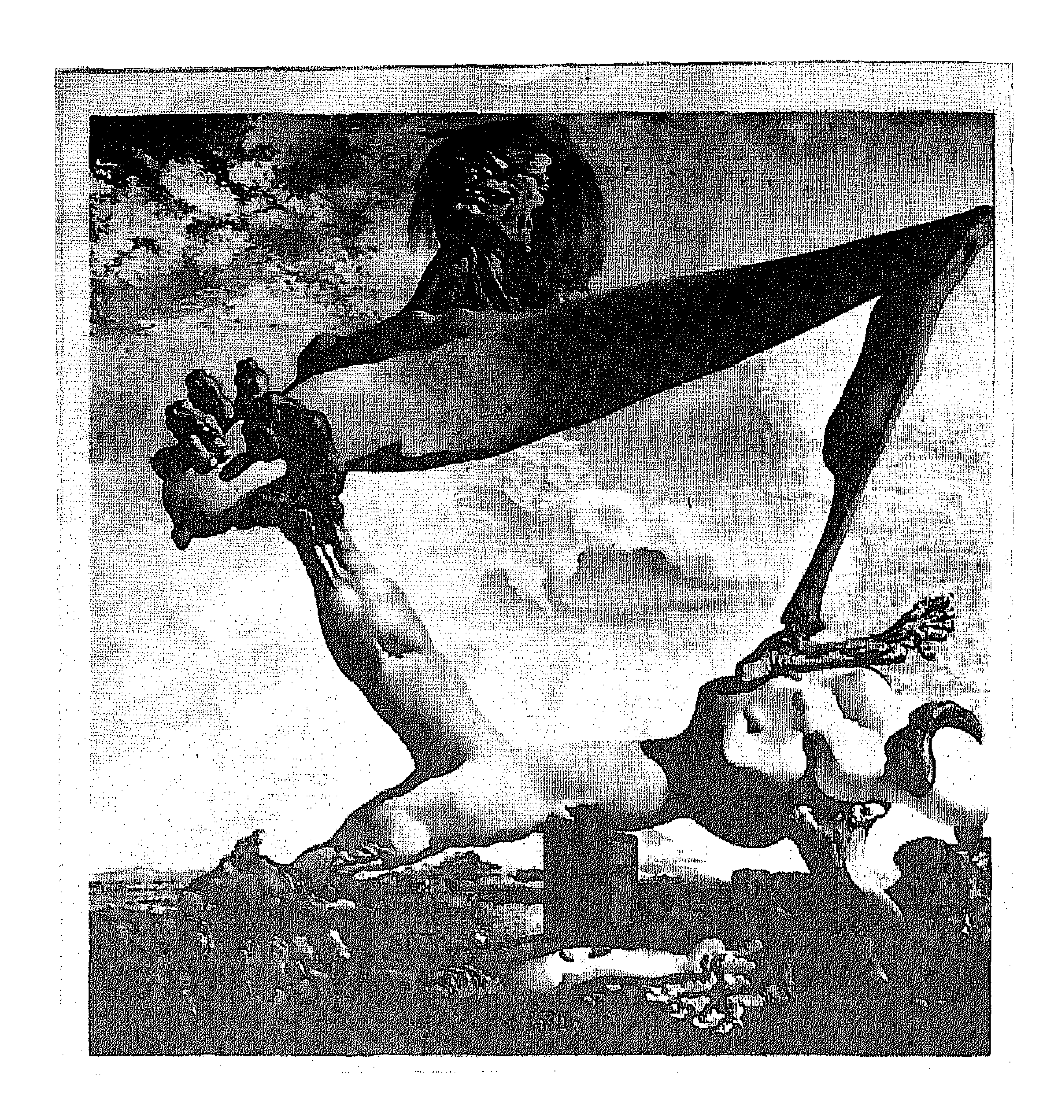
⊛

المعانى الرمزية فى المذهب السريالى

كان أصحاب المذهب السريالى فى الفن يعتقدون فى قدرة الشكل على التأثير فى العالم ، مثل التعويذات السحرية ، التى هى وسيلة لتحقيق الرغبات . وهكذا يمكن إدراك الأشكال ومعانيها الرمزية ، وقد « كانت الأعمال المتنوعة والكثيرة التى أنتجتها السريالية ، والتطور المطرد لفرضياتها الأصيلة ، كل ذلك يشهد على قابليتها على التجدد الذاتى . لقد التجأ السرياليون إلى الفن لأنه يبقى الوسيلة الأفضل لتسليط الضوء على الرغبات . » (٩٠) ومن العبث البحث فى أعمال السرياليين عن أسلوب ، أو تقنية موحدة . أما المصور السريالى «ماكس إرنست» ففى رأيه أن ما يمنح العمل الفنى سرياليته هو شىء « غير قابل للرسم » ، إنه اندفاع المصور نحو « التحرر الروحى » . وقد كان الفنان السريالى لايعترف باستقلالية الفنون بعضها عن بعض ، واستطاعوا مزج الحوادث بالأشياء ذات المضامين الرمزية ، وفى أشكال ذات صبغة تهجينية ، ذلك كله إضافة إلى ابتكارهم للعديد من التقنيات التى تعمل على توسيع مجال الخيال ، كأساليب «الحك» Rubbing التى استخدمها « ماكس إرنست » . هكذا سعى الرسام السريالى إلى الإيحاء بفكرة اعتبار الأشياء الواقعية تناقض نفسها بعناء فى المخيلة ، لذا كرسوا فنهم على عوالم مليئة بالدهشة ، وغير متناهية ، ولذلك صور الفنانون السرياليون أمثال «سلفادوردالى» Salvador Dali و « ايف تانجى » Yves Tanguy و « ماكس ارنست » Max Ernst ، عالم الأحلام ، وهم مقتنعون بأننا سنقبل لوحاتهم على أنها أجزاء جوهرية من الواقع . وفى لوحة «دالى» « الزرافة المحترقة » ، توصل فيها الفنان إلى تصوير غرائب لاتندرج تحت وصف أو مذهب محدد ، وفى عمله الفنى تتحرر القوى المكبوتة داخل اللاوعى البصرى والذهنى من القمع ، وتلغى الحدود الفاصلة بين الأضداد من أجل خلق عالم من المفارقات اللامعقولة والغرائبية ، ويصبح الرسم من أفعال

الدهشة ، والإثارة ، والسخرية ففى لوحاته تجتمع العناصر التى تبدو متناقضة ، مثل الأرض القاحلة ذات البعد المشهدى الفائق وأعضاء ملفقة لها مظاهر لزجة أو لينة ، يثير مرآها الحيرة ٠

وفى لوحة « أسبانيا » (١٩٣٦ - ١٩٣٨) ، التى رسمها « دالى » جسم لإمرأة، تستند بمرفقها على مسند له درج مفتوح ، ترمز إلى الحرب الأهلية الأسبانية يقول «سلفادور » حول هذه اللوحة : « فى كل جزء من أنحاء أسبانيا الشهيدة ينبعث عبق البخور ، أجساد القساوسة المحترقة ، وأجساد ممزوجة مع رائحة نفاذة لعرق الرعاع ، الذين يفجرون فيما بينهم ٠ » (٩١) لقد شكل الفنان وجه المرأة وجذعها من مجموعات من المحاربين الذين يرجعون إلى عصر النهضة ، يذكروننا بلوحة معركة الفرسان » التى رسمها « ليونارد دافنشى» أما فى عام ١٩٤٠ فقد رسم «سلفادور » لوحته «قطعتان من الخبز يعبران عن عاطفة الحب» ، هذه اللوحة الجميلة رسمت على نمط الطبيعة الصامتة ، تصور ثلاث شرائح من الخبز ، وقليل من فتاته ، وبيدق شطرنج ٠ هذه اللوحة مثال مدهش للطريقة التى نجح فيها «دالى» عندما أضاف بعداً اسطوريا للأشياء العادية ، والتى تستعمل فى الحياة اليومية٠ لقد كتب « سلفادور » فى كتالوج معرضه فى نيويورك عام ١٩٤٧ عن أهمية صور الخبز فى أعماله يقول: « كان هدفى هنا استعارة التقنية المفقودة ، التى كان يتبعها المصورون فى الماضى ، من أجل أن انجح فى تصوير سكونية الشىء القابل للتفجر ٠ » (٩٢) لقد كان الخبز دائماً من الموضوعات التى تعبر عن مذهب القوى السحرية ، وقد استحوذ هذا الموضوع على أعماله ، وظل مخلصاً له٠ وقد رسم نفس الموضوع فى لوحة «سلة الخبز» وبعقد مقارنة بين اللوحتين ، يمكن دراسة تاريخ التصوير - كما فى رأى « دالى » ، منذ مرحلة السحر التخطيطى الذى يرجع إلى المذاهب البدائية حتى جمالية القرن العشرين ٠ وفى لوحة «امرأة وحصان وأسد ينامون متخفين» (١٩٣٠) صورة ازدواجية - حيث النموذج الذى يمثل الحصان بمفردة،



٢٢ - سلفادور دالى - « اسبانيا » (١٩٣٦ - ١٩٣٨) روتردام .



٢٣ - سلفادور دالى - « امرأة وحصان واسد ينامون متخفيون » (١٩٣٠) باريس .

يمثل فى نفس الوقت صورة امرأة ، امتدت حتى صارت حالة « بارانويا » مستمرة ، فوجود الفكرة الأخرى التى تستحوذ على العقل كوسواس تصبح حينئذ كافية لصنع صورة ثالثة ظاهرة – كما فى نموذج الأسد ، وهلم جر إلى أن تجامع عدد من الصور تحددت فقط بواسطة درجـة سعة الفكرة الإزدواجية « ان تلك النماذج من الصور تبدو عادة كأنها زوارق رسمها صيادون خائرى القوى يصطادون حيوانات متحجرة » (٩٣) ٠

بيكاسو وأسطورة الأقنعة السحرية

ومن العوامل التى تشير إلى توفير الصفة الإبداعية ، قدرة الفنان على القيام بعمليات التحليل والتركيب مثل التى ميزت فن « بابلو بيكاسو » P.Picasso ، لقد تمكن من تحويل البسيط إلى المركب والمحسوس إلى المجرد ، بل والعبور خيالياً من الحاضر إلى المستقبل – كما استخدم صور أطراف الجسم ، والعينين والأنوف من أجل التعبير عن مختلف الرغبات الخفية ، ووضح تأثير الحركة المتجمدة فى صور الوجوه المرسومة ، وبخاصة التى بدت أسيرة ، وهى تحرك رؤوسها من جانب إلى آخر ٠ ومنذ عام ١٩٠١ ، بدأ « بيكاسو » يستخدم لوناً أزرق ، أحادى الطابع ، بدا منسجماً مع عناصر الحياة المظلمة المثيرة للشفقة ، والتى ظهرت فى رسومه للأمهات الفقيرات ، والشحاذين والعميان ، وتعرف هذه الفترة بـ « المرحلة الزرقاء » فى حياة « بيكاسو » الفنية ، والتى كانت تمهيداً لكل إبداعاته اللاحقة ، وكل تجديداته ، بل وكل هجومه على المفاهيم التقليدية تجاه الواقع التصويرى ٠ هكذا ظهرت فى أعمال الفنان دراسات يقصد منها «التحريف» ، أما الوجه المزدوج فى زاوية رؤيته ، فيجمع بين الصورة الجانبية والمنظر العام ، نجد أنه يمثل معنى العلاقة بين الزمان والمكان ، وهناك أيضاً الأنوف التى تشبه القضبان فى وجوه بلغ « التحريف » فيها ان بدت وكأنها أقنعة

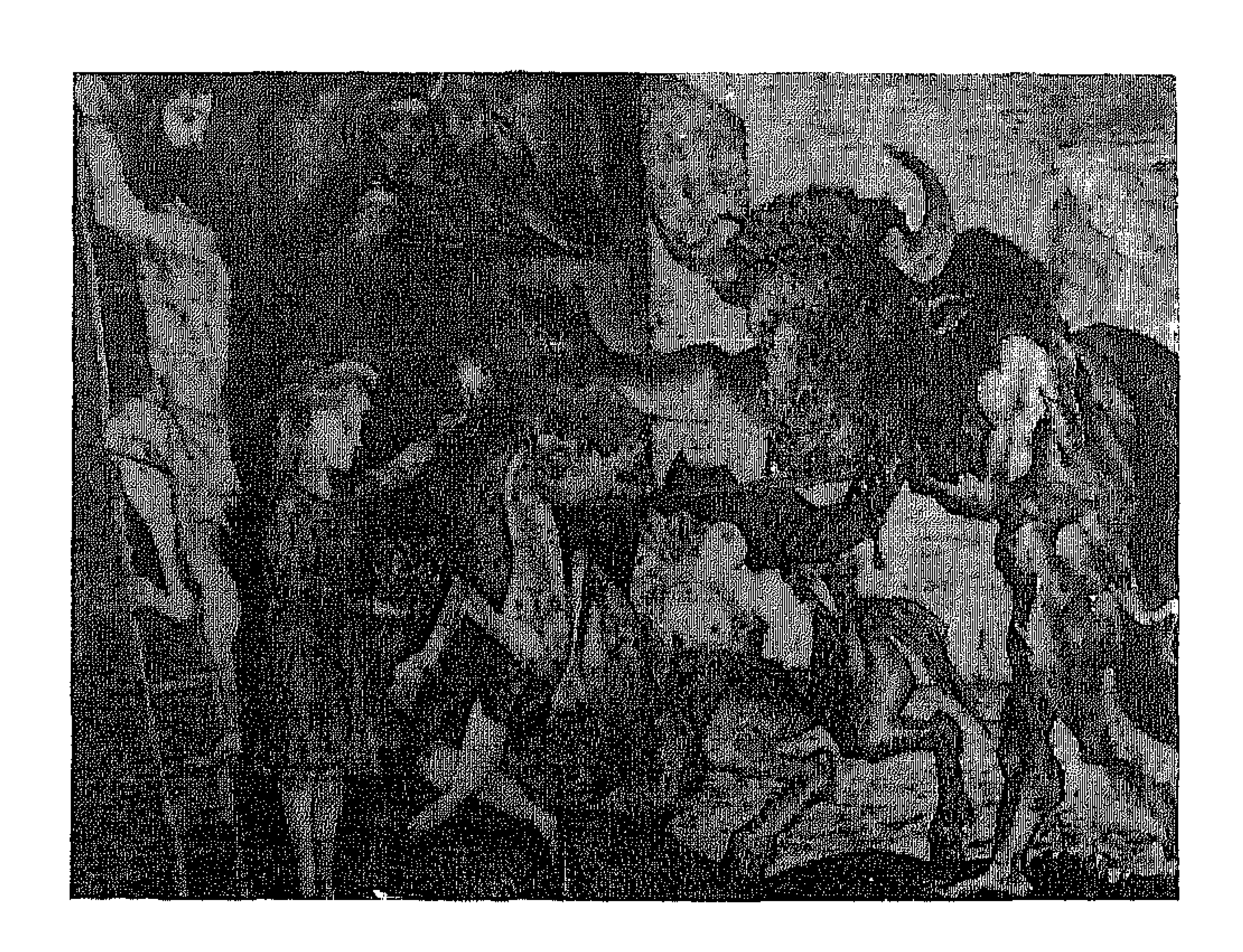
سحرية ، مخيفة ومهولة ، أو هى بالأحرى «ضرب من التنكر العدائى للرقة » ٠

عندما صرح « أرنهيم » بأن كل موضوع يتم إدراكه ينظر اليه باعتباره رمزياً، كان يقصد أن اختفاء جزء من الموضوع (أو الشىء) عن مجال الرؤية ، فإن الغياب يعد جانباً من جوانب وجوده ، فالشكل غالباً مايرى على أنه غير مكتمل ، وبربط الأشياء بعضها ببعض ، تصبح العلاقة ليست فقط بصرية ، ولكن أيضاً وجودية بالمعنى الأوسع لهذه الكلمة ٠ فظلمة اللون الداكن فى لوحة «الجرنيكا» (١٩٣٧، متحف الفن الحديث ، نيويورك) التى تمثل صرخة احتجاج على قصف البلدة الأسبانية (جرنيكا) بقنابل الدكتاتورية ينبغى تفسيرها رمزياً، للتوصل إلى المعانى المتباينة ٠ فلما كانت المدينة لم تقصف ليلاً فإن الأشياء التى تتعلق بالضوء والمصابيح فى اللوحة لابد وان لها معانى رمزية ٠ لقد احتشدت اللوحة بوجوه مستغيثة ومصابيح ، وشمعة وحصان ، وجميع العناصر لاتتصل بموضوع اللوحة مباشرة ، إنما تحولت إلى صورة رمزية تمثل أية مذبحة ترتكب ضد الأبراء ، وقد استطاع الفنان هنا أن يشكل صورة للكائنات المجازية اليابسة وأجسامها خاوية ، تشبه اطراف مجمعة ، مثل حصان له صورة مسخية، منزوعة أحشاؤه ، وأم عاجزة فزعة ، ورجل يمسك بقنديل رمزاً إلى الحقيقة المرتاعة ، إنها« صورة مجازية قوية تجسد المحنة التى أصيبت بها سائر أوربا تقريباً ٠ »

(٩٤) وقد فسر « أرنهيم » خلو « الجرنيكا » من صورة السماء بأن ذلك قد جعل من العمل رمزاً يمثل آثار الوحشية والدمار ، فى أى مكان قد يتألم فيه الإنسان ٠ أما أشكال النساء والأطفال فتمثل رموزاً لحيوية الجنس البشرى ٠ وللمصابيح فى هذه اللوحة معانى ترمز لـ « الوعى » ، كما أن بيكاسو يرمز هنا إلى تصارع « الخير والشر » ، أو « الإنتصار والهزيمة » بعلاقات الظلمة والنور ٠ أما الصرخة المدوية للحصان فى هذه اللوحة فتمثل معنى الاستغاثة بشكل رمزى ٠ لقد دفع بمصباح للأمام فى عنف ، فى اتجاه مركز الضوء ، وقد أمسكت امرأة بآخر ، على أنه يمثل فى نفس الوقت قمة المثلث الذى يضم



٢٤ – بيكاسو – « جورنيكا » (١٩٣٧) ، متحف الفن الحديث – نيويورك .



٢٥ – بيكاسو – « المينوتور » متحف الفن الحديث ، نيويورك .

المحارب ، والحصان والمرأة الهاربة ، وقدبدى شديد القوة وهو يكشف الواقعة ليلاً، علاوة على أنه يقوم بالهداية ويشير إلى قوة خفية. لقد تشكلت رموز اللوحة فى ضوء الملاحظة الدقيقة والرؤية العميقة ، ولم تنبع عن الرغبة فى ارتداء الأقنعة وإخفاء الدوافع . ولما كانت عملية التقاط الدلالات الرمزية أثناء العملية الإبداعية قد تحدث نتيجة للتأمل أو التعمق ، فى عملية الإدراك أحياناً، أو نتيجة لعمل الخيال والعاطفة ، لذا نجد « فيكتور لونفيلد » V.Lowenfield يشير إلى أهمية الأبعاد الرمزية العميقة التى يمكن ان تكتسبها الألوان فى علاقتها ببعضها وفى ارتباطها بالأشياء » (٩٥) .

لقد صاغ بيكاسو من خلال الوجوه التى رسمها أساطير تتمتع بوجود دائم ، اذ تتخطى بذاكرتها حدود الزمن ، من أجل أن تصل إلى ما وراء الزمن ، مثلما كان يفعل انسان العصر الحجرى القديم ، عندما أنجز فنه كنوع من الإستعطاف السحرى ، نفوذاً إلى عالم الرمز المطلق . هكذا كانت الأسطورة تمثل الحالة الرمزية الأولى ، التى كانت تصدر عن يقين النفس البرىء من كل نظرية واعية . والأسطورة هى الرمز الأكبر الذى ينقل معاناة النفس من خلال ذاتها والحياة والكون معاً ، وفى حالة كلية ، لا تمايز فيها ولاتناقض بين قوى العقل والإنفعال والخيال والثقافة .

ويتضح من التحليل النفسى للوجوه المزدوجة الزاوية ، التى تندمج الصورة الجانبية فيها مع المنظر العام ، من نماذج أعمال بيكاسو مفهوم « الإزاحة الرمزية»، الذى يكشف عن تمثيل الحركة المتجمدة فيها . من هذا المنطلق يمكن فهم الطريقة التى تتحول بها ضغوط بيكاسو إلى تقنية فائقة التصميم ، تمثلت فى الحركات الجسدية كلها التى بدت تتحرك وكأنها أسيرة .

لقد جاءت لوحة « الجرنيكا » وسلسلة لوحات « المينوتور » (١٩٣٢) فيضاً

بالرموز ، وأيضاً معظم الوجوه التى رسمها بيكاسو ، حيث كان يتوخى منها «التعبير عن الإنسان من وراء قناع ، أو بالأحرى عن القوى اللاشعورية التى تشكل القناع . » (٩٦) فالقناع فى رسوم الفنان يعبر عن ضرورة باطنية – نفسية ، إنه نوع من التصارع مع الإحساس العميق بالاخفاق ، فقد أخفق معرضه عام ١٩٠١، واعتبر مقلدا لمصورين مثل « لوتريك » و« فان جوخ »، ويتمثل الشعور بالإخفاق فى المرحلة الزرقاء ، فى استخدام اللون الأزرق أحادى الطابع ، بما يتفق مع الحياة المظلمة المثيرة للشفقة ، وقد رسم بهذا اللون صور المشردين ، اعتقاداً بأن هذا اللون يحكم الصراع النفسى عنده ، ولذا فإن الشعور بالفقدان (فقدان الوطن الأم) قد أصبح القوة المحفزة لرسومه ولشكل تجديداته . وهكذا بدت تجيدات «بيكاسو » هجوماً على مفاهيم الواقع التصويرى التقليدى .

أما التشوية كعنصر تجريدى فى أعمال « بيكاسو » فهو ما صبغ هذه الأعمال بطابع نفسى متوتر وقلق . لقد كان التهديد الصادر عن قوى لا شعورية عميقة بالإخفاق يمارس عملية ضغط تتحول إلى هجمات ضد العالم الخارجى بتحدى ، وذلك ما نفهمه من قوله : « ان ما يقوى اهتمامنا بسيزان هو قلقة ، وهذا هو درس سيزان ، كذلك تهمنى عذابات « فان جوخ » التى هى دراما الإنسان ، أما البقية فشىء زائف . » (٩٧) ان مثل هذه التشويهات لاتحدث إلا فى الأحلام ، ولكن أعمال بيكاسو « دراسة مقصودة للتشويه ، » ففى أعماله تستخدم أجزاء الجسم (كالأطراف والعينين والأنف والفم . . الخ) التى يمكن أن توظف من أجل التعبير عن مختلف أنواع الرغبات الخفية . وأكثر الإزاحات شهرة، فى الأساطير هو قطعاً « رأس ميدوزا » التى كل شعرة فى رأسها هى حية سامة ، وكما تحدثنا الأسطورة ، كان العقاب الذى يصيب من ينظر اليها هو تحويله إلى حجر ، وهذا معادل أسطورى للتعبير الأدبى المعروف «تجمد خوفاً» . ولقد تطورت الضغوط النفسية عند « بيكاسو » وتحولت إلى تقنية اتخذت معظم الابتكارات فيها طابعاً «خبيثاً غريباً » أو نوعاً من الألم الحزين . هكذا

نرى العالم الذى خلقه بيكاسو فى أعماله فى الفترة التكعيبية ، يبدو وكأن الفنان الذى رسمه ، قد أتى من كوكب آخر، وعينه تعمل بفسيولوجية مختلفة ، وتفسر بطريقة مختلفة ، رسم عالما تسكنه مخلوقات جديدة . ونعثر فى لوحة « نساء الفنيون » (١٩٠٧) على أجساد ضخمة ، ووجوه مشوهة ، وفاكهة أسفل الصورة، ان الوجوه المشوهة توحى بأقنعة السحر ، والأنوثة بطابع هجومى ، يتنافى مع «الرقة» ، بل هى وجوه مخيفة وأجسام مهولة تقوى انطباعات المتفرج الطفولية عن «حجم الأم» والتأثير المرعب لتكشيرتها وغضبها .

وفى لوحة « معركة المينوتور » (١٩٣٣) فتاة صغيرة تمسك بشمعة تحترق فى الظلام ، ثم « منوتور » (حيوان خرافى نصفه رجل والآخر ثور) هائل ، تمتد ذراعة المهولة إلى الشمعة لتمنع انتشار الضوء ، انها تمسكها دون خوف ، وفى يدها الأخرى أزهار ، ويتوسط الفتاة و « المينوتور » فرس تترنح ، وتسقط مصارعة ثيران على ظهر الفرس ، ويمتد البحر وراء هذا المشهد ، ويظهر فى الخلف رجل ملتح يرتدى لباساً دينياً يصعد السلم نحو عالم آمن ، ويعود بنظره إلى المشهد ، إلى أسفل ، وامرأتان تراقبان حمامتين على عتبة النافذة ، ان مثل هذه المخلوقات تمثل رموزاً ، (الحمامتان ، المرأة ، الفرس ، الرمز الأنثوى المعذب المتألم) مثلما فى صورة « الجرنيكا » . ولقد عمل « بيكاسو » على تحويل اخفاقاته وخسائره القديمة والجديدة الناضجة والطفولية ، إلى أعمال فنية مذهلة ومركبة ، تحقق نجاحها ، ضد الذين لقبوه بـ « المقلد » وهددوا اندماجه الواعى المقبول بأبيه الرسام . ان فى فن « بيكاسو » رموز لكل ما هو « وحشى » ، وكل ماهو « مظلم »، كما وأن قلقة قد تحول إلى رسوم فريدة ، وخلق من الضرورة الباطنية أشكالاً فنية جديدة للواقع ، لقد أراد أن يحمل مرآه لنفسه ، لتعكس الناس من حوله .

ومثلما كانت الأسطورة دائماً هى التجسيد لأشواق البدائيين عبر الخيال والانفعال ، والتى كانت المادة الأولى للرمز ، والينبوع الذى لاينضب للمشاعر ،

فى الزمن الذى كان فيه الإنسان الأول متحداً مع الكون والحياة ، ويعبر عنهما بصلة حميمة . تلك الأسطورة التى كانت تحمل يقينها فى ذاتها يمكن ان نعثر على أثر لها فى الرمز ، الذى عثرنا عليه فى وجه « مارى تريز » أو فى « أمام المرآة » ، والذى يكنى عن « الجمال الخرافى الغامض » ، وقد اكتسب قوة سحرية وحقيقة روحية . ان الوجه القاسى الشاحب للمرأة فى لوحة « فتاة أمام المرآة » هو أميل إلى وجه الرجل ، أما المرآه فهى تمثل الزمن ، ومنظاره التحليلى فيشرح القسوة الجوهرية فى انوثة الشابة ، ذات اللون القرنفلى ، والمظهر الخادع للرقة والتعقيد ، وكأن بيكاسو بهذا الرمز قد مزج مشكلات شخصيته الخاصة بالمشكلات الإنسانية العامة . لقد تحول قلق بيكاسو إلى رسوم فريدة ، وأشكال فنية جديدة ، ومفاهيم مستحدثة عن الواقع . ان هذه الرموز تمثل أسطورة جمال نساء لهن بريق المعادن، وألوان الجواهر الدفينة فى الأرض ، رغم عمقها . وقد كان هناك ميل للرمز نحو التعبير عن الغامض الذى تعانيه النفس ولاتعيه ، ومثل تلك الرغبة قد صادفت البدائى ، عندما كانت نفسه مفعمة بذاتها ، تنطلق منها وتعود ، دون أن ترتهن لضرورات العالم الخارجى . وكانت الموسيقى هى الوسيلة الأفضل للتعبير عن حالة الغموض التى تبدع فى النفس الرؤى والصور . وفى لوحة بيكاسو بعنوان « مارى تيريز » (١٩٣٧) نكتشف الصيغة المتمردة على المشاعر التقليدية والظاهرة ، وإلى حد السخرية ، فى تشكيل وجه السيدة الشقراء، بألوانها الفضية الباردة ، إضافة إلى الأزرق والأصفر ، وقد جمعت بين معانى البراءة ، وطهارة النفس ، غير أن الرمز فى مثل هذه اللوحات لايصل إلى الحقيقة مباشرة ، بل يستبدل الوسائل الأصلية بأخرى بديلة ، أما فى الصورة الشخصية لـ « دورا مار » فكانت ترمز إلى معنى «الحيوية والأناقة .. والجمال المتألق بشكل عام » (٩٨) .

هكذا لاينبغى أن يفهم الفن قياساً على النموذج الكلاسيكى فحسب والذى يتطلب وجود وحدة بين الفكر المحسوس ، أو إرتقاء المادة إلى مستوى الفكرة

الذهنية ، فهناك قطعاً مفاهيم أخرى تفسر غاية الفن ، مثل المبادىء التى قدمتها الرمزية عن وحدة الحواس ، وتوحد القدرة الخيالية والروحية فى تلمس ماوراء الفعل، وتأمل المظاهر ومقارنتها بالذات الإنسانية ، وإكتشاف الحقائق الفعلية الكامنة فيها . فالمصور الرمزى حين يشرع فى الرسم ، فإن مايهمه حينئذ ليس نقل عالم المادة ، بل أنه يصور عالماً خاصاً ليس مادياً ولا نفسياً ، وإنما هو عالم يؤلف بين العالمين فى حالتيهما الأولية ، عندما كانت تقيم الروح فى الجسد أو فى المادة ، حيث كانت الروح تتقمص هذه المادة .

۞



٢٦ - بيكاسو - « فتاة امام المرآه » (١٩٣٢) - متحف اللوفر .



٢٧ - بيكاسو - « وجه دورا مار » (١٩٣٧) ، متحف بيكاسو ، باريس.

الرمز فى رسوم الأطفال يحقق الأغراض الجمالية

الرمز فى رسوم الأطفال يحقق الأغراض الجمالية

من المتعارف عليه فى مجال الدراسات التحليلية لرسوم الأطفال أن هناك دلالات رمزية لما يقوم به الأطفال فى رسومهم ، من عمليات التصغير والتكبير والحذف والتضخيم ، وهذه النزعة الرمزية تتيح الفرصة للكشف عن الموضوعات، ذات المغزى النفسى ، والتى هى أكثر من مجرد تسجيل لتجربة مرئية ، بل هى «واقعة أو تجربة حية ، لها معنى روحى يكسبها قيمتها الجمالية » (٩٩) ٠

وغالباً مانلاحظ فقدان رسوم الأطفال للأبعاد الزمنية والمكانية ، كما هى عليها المرئيات فى الطبيعة ، فالطفل يدرك الحقائق بطريقة غير مجزأة ، على هيئة سلسلة من المواقف المتتابعة مثلما تأثر بها وخبرها « لذا فهو يشكل برسمه الرموز التى تمثل صورة واحدة ، تجمع غالبية المناظر التى استمتع بها٠» (١٠٠) أما «ظاهرة الميل »(١٠١) التى تميز رسومه فتعمل على التوفيق بين الحقائق المرئية والأخرى الفكرية ٠ وقد كان الفنان المصرى القديم أيضاً لايتقيد بالوحدة الزمانية – المكانية ، التى تميز الفن الكلاسيكى فى الغرب ومن الرموز الشائعة فى رسوم الأطفال الشكل الدائرى الذى تخرج منه الخطوط الرأسية ، ويمثل الشمس٠ وكان الإنسان قد إبتدع منذ القدم ، وعبر العصور ، مثل تلك الرموز التى استوحاها من أشكال الكائنات من أجل ان يعبر بها عن مختلف المعانى الإنسانية ، غير أن التعبير الطفولى، وهو أحد الفنون الرمزية، يستلزم تحولاً فى طرق الأداء التقليدية، وإبتداع الصياغات الجديدة التى تتناسب مع الطبيعة الخيالية التى عبرت أغوار النفس العميقة ٠ ومن المفترض فى رسم الطفل ان يشير إلى مستوى نمو ذكائه ، وإلى مستوى قدرته على التعبير بواسطة الفن ، فهو عندما يبدأ فى سنواته الأولى بتخطيطه صورة للشمس قد يكنى بها عن العين، وبينما ينضج ، فإنه يفضل ان يمثل هذه العين بدائرة ضريحة مرسومة

بعناية أكثر. إن عملية الكشف عن معانى صور الأشكال فى فن الطفل تقوم على توضيح بعضها للبعض الآخر ، فهو لايرسم صورة للإنسان ، مثلا بخط خارجى يحيط بالشكل ككل وإنما « يرسمه بإضافة مساحة إلى أخرى ، مما يسمح بمرونة جمالية . » (١٠٢) فعندما يضيف كل جزء بشكله وحجمه وبخطوطه وأشكاله وألوانه فى ترابطها ، سيراعى توائمة بالنسبة إلى تلك الأجزاء التى كانت قد رسمت من قبل . ومن الملاحظ هنا أن الإشارة فى رموز الأطفال إلى الجنس (النوع) نادرة نظراً لكونها «ليست ضرورة فى تحقيق التوازن لجمالية تخطيطاته»(١٠٣) ولذلك نجده عندما يرسم جذع الفتاة ، على شكل مثلث يقصد به « التنورة » ، أما إذا رسم زوج من المستطيلات فيكتى به عن سروال الرجل ، غير أنه كثيرا مايرسم الجذع فى جسم الإنسان ، فى رسوم الأطفال بأشكال حلقية وبدوائر ومستطيلات منفردة ، مما يجعل معظم الرموز التى تمثل الإنسان فى رسومهم غير محددة الجنس .

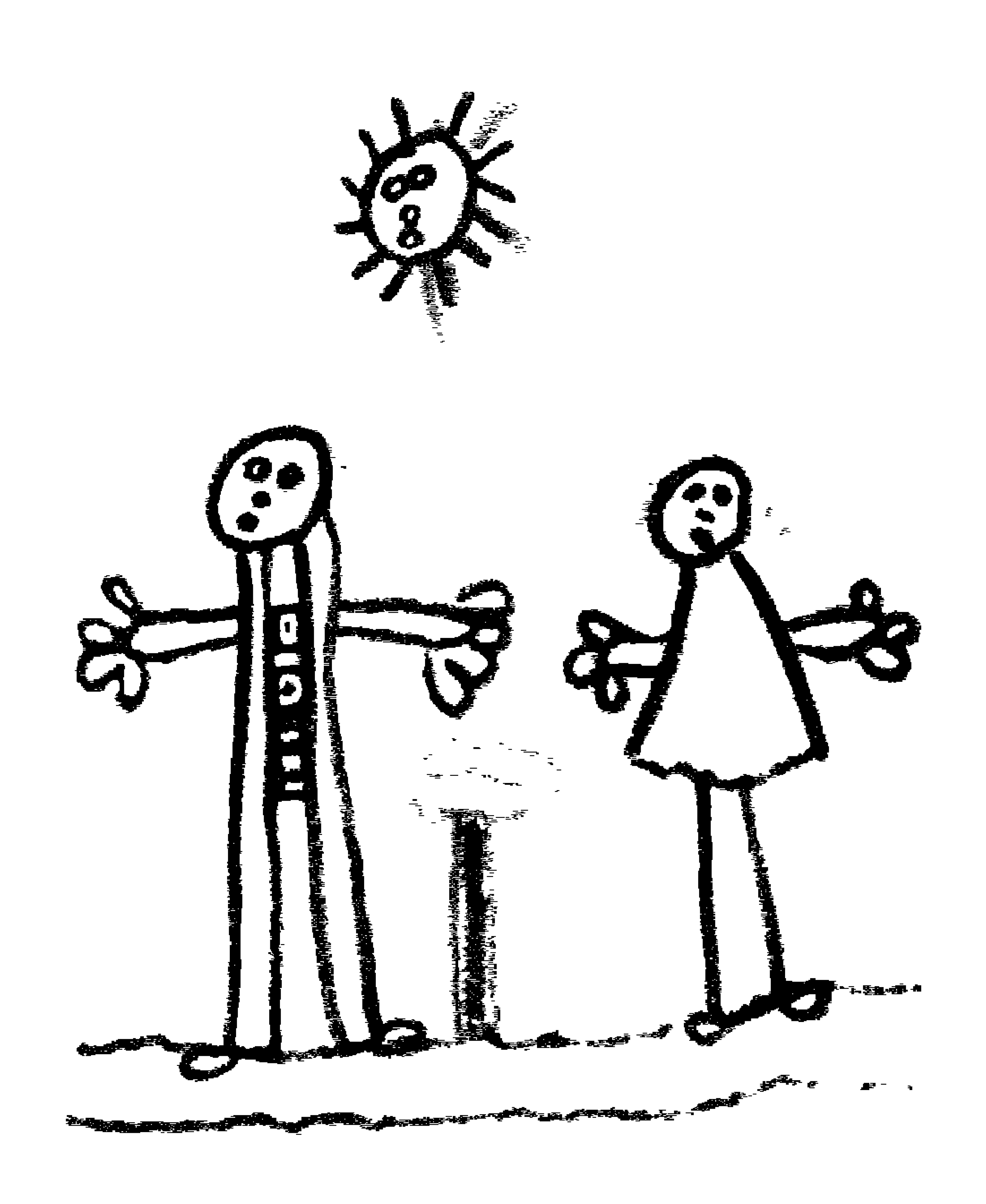
يبدأ الطفل فى سن الرابعة تقريباً بتحويل احاساته العضلية والجسمانية الى خيال ، يعتمد على الفكرة فيشكله فى رموز متنوعة ، يمكن التعرف عليها فقط عن طريق تسميته لها . ومثل هذه الرموز التى ترتبط بنمو وعى الطفل المعرفى تستخدم فى تشكيلها الألوان من أجل التمييز فيما بينها . أما المرحلة التى تعرف بـ« تحضير المدرك الشكلى » ، فهى تبدأ من سن أربع سنوات وتنتهى عند سبع ، ينتج فيها الطفل رموزه محملة بخبرته ، ومستندة ، إلى التفكير المستمد من الواقع، واغلبها بخطوط مستقيمة ومنحنية ، ولما كان الطفل فى هذه المرحلة مايزال يبحث عن رموز معينة لم يتوصل اليها بعد ، ووسيلته فى البحث هى التجريب ، فذلك مايظهر الرسم مشتملاً على رموز متنوعة ، تمثل نفس الموضوع ، غير أن إدراك الطفل هنا لايعتمد على الرؤية البصرية ، وإنما على المعرفة ، لذا فهو غير معنى بالعلاقات المكانية القائمة بين الأشياء ، والعناصر التى يرسمها . ويستمتع الطفل بإستخدام الألوان لذاتها ، إضافة إلى وظيفتها فى تحقيق التميز

بين عناصر رسمه وعندما يستقر الطفل على عدد من الرموز ، فى المرحلة التى تقع بين السابعة والتاسعة من عمره ، فإن رسومه سوف تتميز بتلقائية أكثر ، وهكذا فبمجرد عثوره على ما كان يبحث عنه من رموز سيتجه إلى عملية التمثيل . أما ما يظهر فى رسم الطفل فى هذه المرحلة من عناصر « المبالغة » ، فذلك يرجع إلى رغبته فى التأكيد على العناصر التى تتمتع فى رسمه بقيمة فى نفسه ، وهو بالتالى يرسم دون التقيد بالحواجز المكانية ، ويجمع بين مسطحات مختلفة فى حيز فراغى واحد ، ويرسم الأشياء بأجزائها مجتمعة ، دون ان يحجب أى جزء منها ، لأنه لايلتزم بالحقائق البصرية ، وإنما يبحث فى رسومه عن الحقيقة الذهنية . ومثل هذه السمات فى أسلوب رسم الطفل هى التى تجعله رمزياً ، ومتمتعاً بالجمال الفنى فى ان واحد ، على إعتبار ان الواقع البصرى الذى يمثل الحقيقة موضوعياً لايمثل إلا جزءا من الحقيقة الذاتية ، لذا نجد فى الرموز تمثيل الحقيقة أكثر مما نعثر عليه فى الواقع المحسوس ، كما وأن الإفصاح بكامل الشىء يعريه من جماليته . وفى الحقيقة هناك اختلاف بين عملية الإستمتاع جماليا بشىء أو بموضوع معين ، والإستمتاع الجمالى الذى نحصل عليه من مشاهدة العمل الفنى ، أو رمزاً فنياً ، وذلك لأن « الفن هو نوع من الرمز ذو صبغة إنسانية » (١٠٤) .

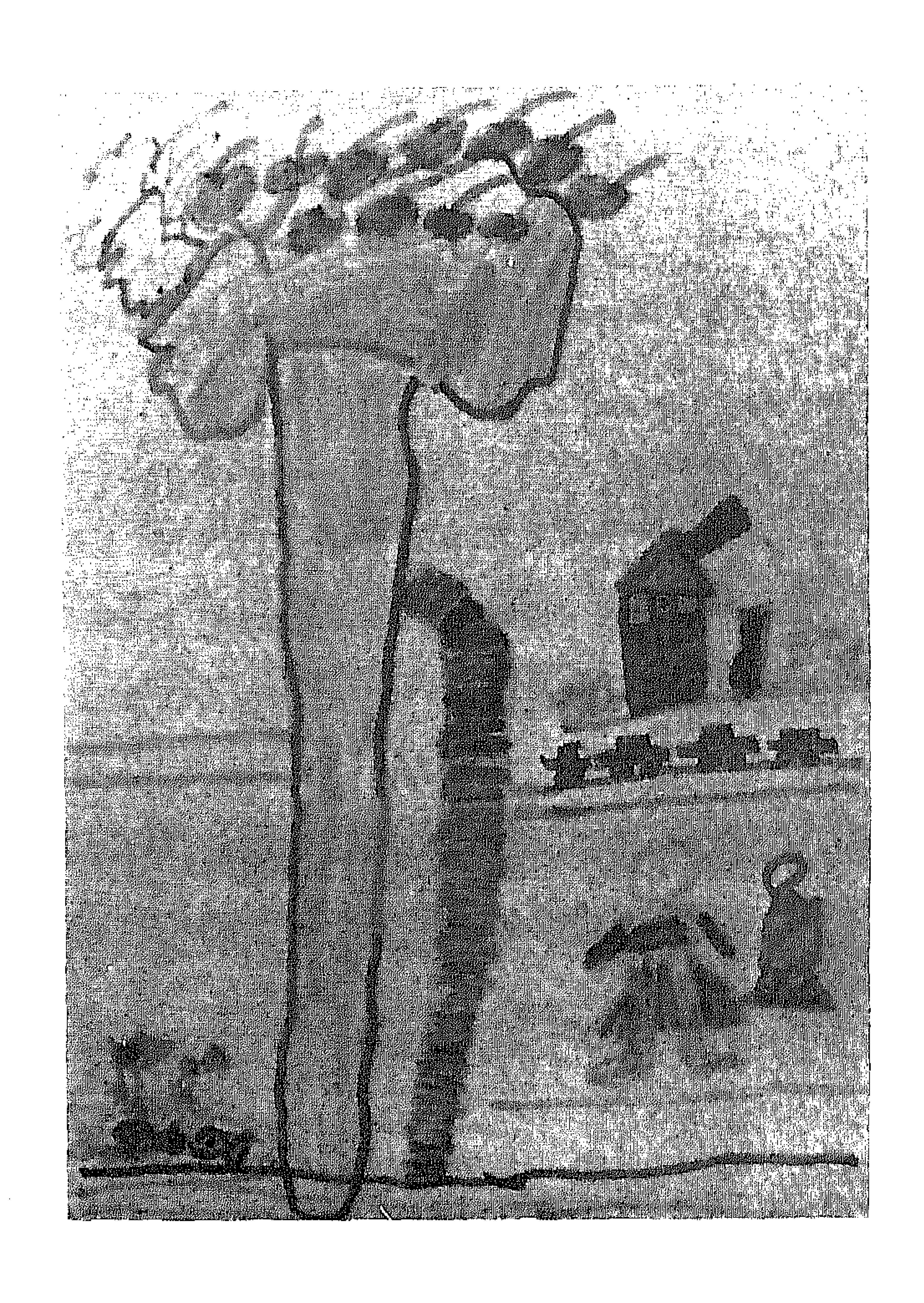
وقد توصلت معظم الدراسات الجمالية إلى الحقيقة التى مفادها : أنه من الصعب البحث عن الوجود الحقيقى فى الفن ، ولقد كانت معظم الأحكام التى أفرزتها نظرية الجمال الطبيعى ، بنزعتها التوضيحية ، تتميز بالتعسفية والتصنع، والذى يجعل البحث عن هذا الوجود الحقيقى ، كما هو متعارف عليه ، مسألة صعبة فى مجال فنون الأطفال ، لايرجع إلى عدم خبرة الطفل بذلك الوجود «الحقيقى » أصلاً ، وإنما مرجعه وببساطة ، هو إغفال الكبار لحقيقة تعلق الطفل بالقيم التى يستهدف تحقيقها كغاية ، أكثر من إهتمامة بتحقيق النزعة التوضيحية. وغالباً مانجد مثل تلك الأشكال التى تظهر فى رسم الطفل وتفسر

على أنها أيدى ، أو اقدام أحياناً ، هى فى الحقيقة ذات مقاصد تزيينية ، أكثر من كونها تحقق غايات واقعيه • فمن الخطأ الحكم على معرفة الأطفال بمظهر الجسم البشرى ، من خلال مايرسمونه من صور ، أما اذا أردنا التوصل إلى استنتاج يشير إلى ذكاء الطفل من خلال رسومه لصور الإنسان، فذلك سوف لايكون بطريقة صحيحة « إلا اذا سمح اختبار الرسم بتناول تفضيلات الطفل الجمالية بتعقداتها فى الإعتبار• » (١٠٥) فالطفل وهو يرسم وجه الإنسان بالإكتفاء بتخطيط دائرة تتوسطها دوائر أصغر ، قد يرتقى بتخطيطه إلى مستوى الرمز الفنى عندما يحمله بشىء من خبراته ، ويرتب علاقاته على أساس جمالى • وقد تبدو صور الإنسان فى رسوم الأطفال بالنسبة للكبار محرفة ، إذا اكتفى الطفل فيها بالتخطيطات الدائرية ، بينما يسلم الكبار بواقعية رسوم الفنانين التى تمثل راقصين ، رغم استخدام تحريفات مشابهة فى عملية صياغتها، ففى استطاعة الراقص ان ينوه عن مرحلة الإنتقال فى الرقص، بواسطة التأكيد على شكل بدنه وهو معلق فى الهواء ، وبينما هو يقوم بذلك ، فإنه لايشد الإنتباه إلا نحو طرف الجسم الذى يتحرك ، وبذلك يحدد وجوده الشامل فى كل اتجاه • ورغم تسليم الكبار بصحة أحكام الخط فى الرقص نجدهم ينكرونه فى فن الطفل •

وأسلوب « المبالغة » فى صياغة حجم الموضوعات للدلالة على أهميتها ، الذى تكشف عنه تحليلات الرسوم ، قد لاحظنا ، أيضاً فى أمثلة الرسوم المصرية القديمة ، وغيرها من فنون الشرق القديم ، وكذلك فى كل الفنون الرمزية ، فالطفل عادة يميل إلى اطالة الأجزاء التى لها مكانة حيوية وهامة من الموضوع • وقد يستعين الطفل إضافة الى ذلك بأسلوبى « الحذف » والتحريف » من أجل أن يبرز المعنى بطريقة رمزية • وذلك مايستثير العواطف تجاه الصور التى تمثل خبرته • وهكذا نجد الطفل يميل إلى التأكيد على الصياغات الشكلية التى يمكن ان تكسب رموزه المعنى ، وذلك الميل يتفق مع تحقيق الأغراض الجمالية والفنية ، فمعظم



٢٨ - هبة الله - (٦ سنوات) تمثيل الشمس والعيون باستخدام الدوائر .



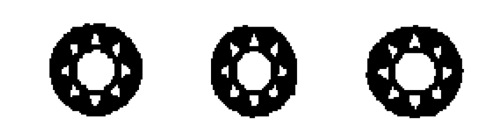
٢٩ - هبة الله - (٦ سنوات) عدم التقيد بالأماكن والازمنة التى توجد عليها الأشياء، فالطفل هنا لايعتمد على المنطق البصرى وانما على الجوانب المعرفية ، لذا يجمع فى حيز واحد بين مشاهد مختلفة .

الفنون البصرية تقوم على اساس التصورات الفكرية لأن « الفنان يمثل مايعرفه عن الحقيقة أكثر من كونه يمثل مايراه . » (١٠٦) ونفس الأسلوب يعرف فى تمثيلات رسوم الأطفال بـ « التشبيه المجازى » الذى يشترك فيه الفنانون مع الأطفال فى مجال التمثيل الرمزى ، والذى يتألف غالباً من جزئيات منفردة قد أدركت فى أوقات مختلفة ، ومن زوايا نظر مختلفة ، غير أن صلة كل جـــزء بالآخر فى التمثيل المجازى تقوم على أساس ان مايجمع بينها هو كونها أجزاء ، فى خبرة واحدة.

إن فى اشباع المظاهر المختلفة لإتجاهات الطفل فى التعبير (من تسطيح أو شفافية أو مبالغة) ضمان للنمو الطبيعى للطفل من جهة ، كما أنه يتفق مع تحقيق القيم الجمالية والفنية من جهة أخرى ، ذلك ما أدركته العديد من المذاهب الرمزية التى اتجهت فى تمثيلاتها نحو الكشف عن الحقيقة المعرفية ، بدلاً من بحثها عن الحقيقة المرئية . فإن للرمز الذى يمثل شيئاً فى العمل الفنى طبيعة تختلف عن طبيعة الشىء ، كحقيقة ملموسة فى الواقع ، والتدخل من أجل فرض أساليب أخرى للتعبير الفنى فى توجيه الصغار يؤدى حتماً إلى هدم اتجاهات أصيلة فى فنون الطفل ، وفى نموه الطبيعى فنياً .

وهكذا نجد ان ماينبغى ان يؤكد عليه معلم التربية الفنية لتلاميذه هو « ان هناك أساليب مختلفة ، وأن هذه الإختلافات ، ومايستوجب وجودها شىء له قيمته.»(١٠٧) وذلك ماسيدعو إلى تشجيعهم قطعاً على حب الفن . أما الإتجاه الرمزى فى الفن فيتميز بالأصالة والمعاصرة فى الوقت ذاته ، ومن معايير هذا الفن تقدير التفضيلات الجمالية للفنان ، وذلك مايجمع بين الفنون المختلفة ، مثل رسوم الكهوف ، وتخطيطات الأطفال ، وطرز التراث الشرقى القديم ، وأساليب الفن الحديث فى إطار جمالى مشترك . وقد لاحظنا بتحليلنا لطرق التشكيل الفنى فى كل هذه الفنون إستخدام أساليب المبالغة ، والحذف والتحريف ، من

أجل اكساب الأشكال معانيها البليغة التى تستثير العواطف والوجدان ، وبإرتباطاتها التحليلية والجمالية ، وتنقل المعانى الفريدة ، أو بالأحرى من أجل تحقيق المستوى الإبداعى فى الفن، وهو ما يتفق مع غاية الفن ، وأيضاً مع أهداف التربية الفنية بمفهومهما المعاصرين.



الهوامش

١ – مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٢٥٧ .

٢ – Jack D. Flam : A Matisse on Art, P. 81

٣ – الكسندرو روشكا : الإبداع العام والخاص ، ص ٢٢ .

٤ – G.W. Granger : Psychology of Art . P. 32.

٥ – C. Zervos: The Creative Process, P, 59

٦ – د. شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية فى فن التصوير ، ص ١٢٨ .

٧ – A. Roe: Painters and Painting , in Perspectives, P. 168

٨ – د. مصطفى سويف : دراسات نفسية فى الفن : ص ٧٦

٩ – د. عبد الستار ابراهيم : آفاق جديدة فى دراسة الإبداع ، ص ٨١ .

١٠ – يقصد بالتشاكلية التشابه بين العمليات السيكولوجية والعملية الطبيعية .

١١ – د. شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية فى فن التصوير ، ص ٥١ .

١٢ – روبرت أ . مولر : الإبتكارية ، ص ١١٥ ، ١١٦ .

١٣ – دى . اى . شنايدر : التحليل النفسى والفن ، ص ٧٩ .

١٤ – هربرت ريد : الفن والمجتمع ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

١٥ – دى . اى . شنايدر : التحليل النفسى والفن ، ص ١٨٨ .

١٦ – S. Frued : A Leonard, tr. by Alan Tyson, P. 117.

١٧ – دى . اى . شنايدر : التحليل النفسى والفن ، ص ١٠٠ .

١٨ – ك . ج . يونج : علم النفس التحليلى ، ص ٢٧ .

١٩ – يقصد بالرمز Symbol الشكل الذى يدل على شىء ما له وجود قائم بذاته يمثله ، ويحل محله . وفى الفن يكون الرمز متميزا عما يشبهه من أشياء أو موضوعات ولقد أفاضت الدراسات النفسية فى الحديث عن استخدامات

الرموز ، وللرمز عدة معانى ، فهو إما يدل على غيره ، كما تدل المعانى المجردة على الأمور الحسية (مثل الأعداد) أو مثل ماتدل الأمور الحسية على المعانى المتصورة ، كدلالة الثعلب على « الطيش » والصليب إلى «المسيحية » والميزان إلى « العدالة » والصولجان إلى « الملك » و عادة يبنى التفكير الرمزى على الصور الإيحائية ، وهكذا يختلف عن التفكير المنطقى الذى يبنى على المعانى المجردة ، ويعد الشىء عنصراً رمزياً إذا كان يمثل صيغ مجردة ثابتة لفكرة ، أو معنى ، أو تجسيد ملموس لموقف ، أو اتجاه، أو معتقد . ويشير « الرمز » إلى مفاهيم وتصورات مجردة ، وهذا مايميزه عن « العلامة » (Sign) التى تشير غالباً إلى موضوعات ملموسة مرتبطة به، أو تمثل حقيقة ، أو تعبر عن شىء معروف ، ومعالمه محددة فى وضوح، وذلك مايجعل إدراكها حسياً بسهولة ، على عكس الرمز الذى لايتوقف إدراكه فقط على العملية الحسية بل يحتاج إلى عمليات ذهنية معقدة ، لذا فهو ينطوى على معنى أوسع من الأشياء الحقيقية التى يمثلها ، مثل الشىء الملموس الذى يوحى بشىء مجرد من خلال المعانى والتشبيات ، والعلاقات الدلالية الأخرى ، كالإستعارة والمجاز ، وهكذا تحدد قوة الرمز فى التعبير عن الحقائق الرمزية .

٢٠- Carl G, Junng , Approaching The Unconscious PP. 354

٢١- ك . ك . راثفين : الأسطورة ، ص ٤٠ .

٢٢- د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٢٠٦ .

٢٣- ك . ك . راثفين : الأسطورة ، ص ٢٦ .

٢٤- ك . ج يونج : علم النفس التحليلى ، ص ٣٣ ، ٣٤ .

٢٥- د. عبد المنعم الحفنى . الموسوعة الفلسفية ، دار إبن زيدون .

٢٦- صاحب المنطق الجدلى . الفن عنده نتاج الفكر شأنه شأن المنطق والطبيعة (وفلسفة الروح) .

٢٧- هيجل : فن النحت ، ص (٣٢ - ٣٤) .
٢٨- المرجع السابق ، ص (٣٢ - ٣٤) .
٢٩- إ - نوكس : النظريات الجمالية ، ص ١٠٩ .
٣٠- هيجل : فن النحت ، ص ١٣١ .
٣١- Natham Knobler : The. Visual dialogue, P. 3.
٣٢- Ibid, P. 38.
٣٣- كريستيان ديروش . الفن المصرى القديم ، ص ٩٤ .
٣٤- Ernst H. Gombrich: The Image and The Further Studies in Psychology of Pictorial Representation, P. 109.
٣٥- A,G. Lehmann, The Symbolist Aethetic in France, P. 260 .
٣٦- اليا الحاوى : الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى ، ص ١١٠ .
٣٧- د. ثروت عكاشة : فنون عصر النهضة ، ص ١٩ .
٣٨- جيفرى ميرز : اللوحة والرواية ، ص ٥٩ .
٣٩- المرجع السابق ، ص ٢٠١ .
٤٠- عبود عطيه : جولة فى عالم الفن ، ص ٤٣ .
٤١- الكسندر اليوت : آفاق الفن ، ص ٣٤ .
٤٢- Linda Murray , Michealangelo, P. 146.
٤٣- Petter Fuller : Art and Psychoanalysis, P. 30.
٤٤- جيفرى ميرز : اللوحة والرواية ، ص ٢١٨ .
٤٥- جورج أ . فلاناجان ، ص ٣٢٣ .
٤٦- الكسندر اليوت : آفاق الفن ، ص ١٨٨ .
٤٧- C.M. Bowra : The heritage of Symbolism, p. 11.
٤٨- هربرت ريد : الفن اليوم ، ص ٢١ .
٤٩- Petter Fuller : Art and Psychoanalysis

٥٠ – د. أحمد أبو زيد : الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي ، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث ، ص (٣ – ٢٨) .

٥١ – اسماعيل رسلان : الرمزية فى الأدب والفن ، ص ٩٦ .

٥٢ – مالكم برادبرى ، وجيمس ماكفارلن (محرران) ، الحداثة ، ص ٢٢٥ .

٥٣ – المرجع السابق ، ص ٢٢٩ .

٥٤ – Robert Goldwater: Symbolism, Allen Lame, P. 17.

٥٥ – Ibid p 68.

٥٦ – هنرى بير : الأدب الرمزى ، ص ٧٧ .

٥٧ – موريس سيرولا : الانطباعية ، ص ١٤٩ .

٥٨ – H. H. Arnason : A History of Modern Art, P. 78.

٥٩ – Ibid, p 68.

٦٠ – موريس سيرولا : الانطباعية ، ص ١٥٩ .

٦١ – جيفرى ميرز : اللوحة والرواية ، ص ١٢٣ .

٦٢ – جورج أ . فلاناجان : حول الفن الحديث ، ص ١٥٧ .

٦٣ – Robert Goldwater : Symbolism,P 143.

٦٤ – Ibid, 144 .

٦٥ – Petter Fuller : Art and Psychoanalysis, 199

٦٦ – H.H. Arnason :A history of Modern Art, P. 78.

٦٧ – Robert Goldwater : Symbolism : P. 78.

٦٨ – Ibid, P. 78.

٦٩ – Ibid, P. 83.

٧٠ – Charles Chadwick : Symbolism,P. 2.

٧١ – Robert Goldwater : Symbolism, P 82

٧٢ – Ibid, P.83.

٧٣- H. Osbome : Aethetics and criticism, P. 64 .

٧٤- Robert Goldwater : Symbolism, P. 129.

٧٥- V.V. Gogh : The letters of Van Gogh,P. 202 .

٧٦- Robert Goldwater: Ibid,P. 131.

٧٧- V.V. Gogh : Ibid P. 167 .

٧٨ - Nathan Knobler : The visual dialogue,P. 32.

٧٩ - ايليا الحاوى : الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى ، ص ١١٥ - ١١٦ .

٨٠ - Robert Goldwater: Ibid,P. 135

٨١ - Ibid, 136

٨٢ - Jack D. Flam : Matisse on Art, P. 81.

٨٣ - Marianne Oestrereicher - Mollow, Surrealism and Dadaism P. 51

٨٤ - مالكم برادبرى ، جيمس ماكفارلن (محرران) الحداثة ، ص ٢٠٢ .

٨٥ - Nathan Knobler : The Visual dialogue P, 288.

٨٦ - هورست أوهر : روائع التعبيرية الألمانية ، ص ٨٣ .

٨٧ - هربرت ريد : الفن اليوم ، ص ٣ .

٨٨ - Jean - Luc Daval : Modern Art p. 186.

٨٩ - H.H. Arnason : A history of Modern Art, P. 548.

٩٠ - مالكم برادبرى ، جيمس ماكفارلن (محرران) : الحداثة ، ص ٣٠٠ .

٩١ - Robert Deschames :DALE , P, 86.

٩٢ - Ibid , P 86.

٩٣ - Ibid , P 70.

٩٤ - Sara Cornell : Art, A history of Changing Style, P 409.

٩٥ - V. Lowenfield & B, Lanbert , Creative and Mental Growth, P.P. 272 - 273.

٩٦ - Herbert Read : A Concise History of Modern Painting, P. 162.

٩٧ - دى . إى . شنايدر : التحليل النفسى والفن ، ص ٢١٤ .

٩٨ - Alexander Lieve : The Musee Picasso,P. 27

٩٩ - A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France,P. 270.

١٠٠- د. محمود البسيونى . سيكولوجية رسوم الأطفال ، ص ١٦٨ .

١٠١- يقوم الطفل في هذه الحالة برسم الأشياء متعامدة على خط أرضى ويتغير الخط الأرضى من الوضعية الأفقية إلى الأخرى المتعرجة أو المائلة - تظل الأجسام فى اتجاهها الرأسى وهى مرتبطة بخط الأرض (المائل) وبذلك تظهر فوق هذا الخط المائل مائلة ونفس الطريقة كان يستخدمها الفنان المصرى القديم .

١٠٢- Rhoda Kellogy : Analyzing Children's Art, P. 170.

١٠٣- Ibid, P. 171.

١٠٤- Kenneth M. Lansing : Art, Artist, P. 177

١٠٥- Ibid, P. 177.

١٠٦- Nathan Knobler : The Visual dialogue P. 55

١٠٧- .Keneth M. Lansing, Art, Artist and Art Education P. 378.

الأعـــــلام

ارشيمبولدو ، جوسيبى (١٥٣٠ – ١٥٩٣م)	Arcimboldo Giuseppe
رسام إيطالى ، له تأثير كبير على فنانى القرن العشرين	
ارنست ، ماكس (١٨٩١ - ١٩٧٦)	Ernst,Max
رسام فرنسى ، المانى المولد من مؤسسى الدادائية والسريالية .	
الجريكو (١٥٤٨ – ١٦١٤)	El Greco
رسام اسبانى ، فى أعماله نبرة صوفية وإتقاء روحى .	
آنجيليكو ، فرا (١٣٨٧ – ١٤٥٥)	Angelico, F
راهب ورسام إيطالى	
انسور، جيمس (١٨٦٠ – ١٩٤٩)	Ensor,James
ايك ، جان فان (١٣٩٠ – ١٤٤١)	Eyck, J. Van

(ب)

برامز ، جوهانس (١٨٣٣ – ١٨٩٧ م)	Brahms, G.
مؤلف موسيقى ألمانى .	
بريتون ، اندريه (١٧٩٩ – ١٨٥٠)	Breton, Andre.
شاعر فرنسى مؤسس المذهب السريالى	
بوتيتشيللى ، ساندرو (١٤٤٥ – ١٥١٠م)	Botticelli, Sandro
رسام إيطالى ، من رواد عصر النهضة	
بودلير ، شارل (١٨٢١ . ١٨٦٧م)	Baudelaire, Charles
شاعر فرنسى تميز شعره بطابع متحرر .	
بوش ، جيروم (١٤٥٣ – ١٥١٦ م)	Boch, G.

بوش ، هيرونيموس (١٤٥٠ - ١٥١٦ م) Bosch , Hieronymus

بونار ، بيير (١٨٦٧ - ١٩٤٧ م) Bonnard, Pierre

بياسارو ، كاميل (١٨٣٠ - ١٩٠٣) Pissarro, Camille

رسام فرنسى ، من زعماء المدرسة الإنطباعية

بيكاسو ، بابلو (١٨٨١ - ١٩٧٣) Picasso, Pablo

رسام ونحات أسبانى فرنسى ٠

(ت)

تانجى ، ايف (١٩٠٠ - ١٩٥٥) Tanguy, Yves

(ج)

جوجان ، بول (١٨٤٨ - ١٩٠٣) Gauguin, Paul

رسام فرنسى ورائد المذهبين الرمزى والتوليفى ٠

جونز ، ادوارد بيرن (١٨٣٣ - ١٨٩٨) Joones, Edward Burn

جيد ، اندريه (١٨٦٩ - ١٩٥١) Gide, Andre

كاتب وناقد فرنسى ٠

جيوتو دى بوندونى (١٢٦٦ - ١٣٣٦) Giotto, Di Bondone

رسام ونحات إيطالى ٠

(د)

دالى ، سلفادور (١٩٠٤ - ١٩٨٩) Dali, Salvador

رسام اسبانى من أبرز ممثلى المذهب السريالى

دافنشى ، ليوناردو (١٤٥٢ - ١٥١٩) Vinci, Leonardo da

فنان رائد عصر النهضة الذهبى ، رسام ونحات ومهندس إيطالى ، من أعظم العباقرة فى جميع العصور ، الفن عنده علم واسع الحدود •

دركايم ، اميل (١٨٥٨ – ١٩١٧) Durkheim, Emile

فيلسوف فرنسى ، مؤسس علم الإجتماع الحديث

دوبوفيه ، جان (١٩٠١ –) Dubuffet Jean

ديلاكروا ، يوجين (١٧٩٨ – ١٨٦٣) Delacroix Eugene

رسام فرنسى ، رائد الرومانتيكية فى الفن •

دينيس ، موريس (١٨٧٠ – ١٩٤٣) Denis Maurice

ديورر ، البرخت (١٤٧١ – ١٥٢٨) Durer Albrecht

رسام المانى

(ر)

رفائيل سانزو (١٤٨٣ – ١٥٢٠) RaPhaels, Sanzio

رسام ومهندس معمارى ايطالى ، فنان عصر النهضة الذهبى •

روبنز ، بتر بول (١٥٧٧ – ١٦٤٠) Rubens, Peter Paul

رسام فلمنكى عنى برسم الموضوعات الميثولوجية

روسيتى ، كريستينا (١٨٢٨ – ١٨٨٢) Rossetti, Christina

ريدون ، اوديلون (١٨٤٠ – ١٩١٦) Redon, Odelon

ريلكه ، رينر ماريا (١٨٧٥ – ١٩٢٦) Rilke, R.M.

رينى ، جيدو (١٥٧٥ – ١٢٦٤٢) Reni, Guido

رسام ايطالى عنى بتصوير الموضوعت الأسطورية •

(ز)

زولا ، اميل (١٨٤٠ - ١٩٠٢) Zola, Emile

روائى فرنسى ، مؤسس المذهب الطبيعى فى الأدب

(س)

سورا ، جورج (١٨٥٩ - ١٨٩١) Seurat, Georges

زعيم المدرسة الإنطباعية الجديدة فى الفن التشكيلى

سيجانتينى ، جيوفانى (١٨٥٨ - ١٨٩٩) Segantini, G

رسام ايطالى من رواد المذهب الرمزى

سيرزيه ، بول (١٨٦٣ - ١٩٢٧) Serusier, Pual

سيزان ، بول (١٨٣٨ - ١٩٠٦) Cezanne, Pual

رسام فرنسى من رواد المذهب مابعد الإنطباعية

(ش)

شاجال ، مارك (- ١٩٨٥) Chagall - Marc

رسام فرنسى - روسى المولد ، عرف بغنى الألوان وإتساع الخيال وشاعريته

يجمع فنه بين خيال الأساطير والطفولة البريئة .

شوبنهور ، آرثر (١٧٨٨ - ١٨٦٠) Schopenhauer, A.

فيلسوف المانى من أهم مؤلفاته « العالم كإرادة وفكرة »

(ف)

فان جوخ ، فنسنت (١٨٥٣ - ١٨٩٠) Van Gogh , Vincent

رسام هولندى من رواد مذهب مابعد التأثيرية

فاجنر ، ريتشارد (١٨١٣ - ١٨٨٣) Wagner, Richard

مؤلف موسيقى المانى أدخل الدراما فى الأوبرا

فاليرى ، بول (١٨٧١ - ١٩٤٥) Valery, Paul

شاعر فرنسى من أبرز الرمزيين

فراى ، روجر اليوت (١٨٦٦ - ١٩٣٤) Fry, Roger Eliot

فرويد ، سيجوند (١٨٥٦ - ١٩٣٩) Frued, Sigmund

مؤسس طريقة التحليل النفسى

فويلار ، إدوار (١٨٦٨ - ١٩٤٠) Vuillard, Edward

فيرمير (١٦٣٢ - ١٦٧٥) Vermeer

(ك)

كاسيرر ، ارنست (١٨٧٤ - ١٩٤٥) Cassirer, Ernst

فيلسوف المانى من أهم أعماله كتاب « فلسفة الأشكال الرمزية »

كلى ، بول (١٨٧٩ - ١٩٤٠) Klee, Pual

رسام سويسرى ، فى لوحاته حنين إلى عفوية الطفولة

كليمت ، جوستاف (١٩١٨ - ١٨٦٢) Klimt, Gustav

كلينجر ، ماكس (١٩٢٠ - ١٨٥٧) Klinger, Max

رسام ونحات المانى .

كوهلر ، فولفجانج (١٩٢٩ - ١٩٤٠) Kohler, Wolfgang

(م)

ماتيس ، هنرى (١٨٦٩ - ١٩٥٤) Matisse, Henri

رسام ونحات فرنسى رائد المدرسة الوحشية فى الفن

مالارمية ، إستيفان (١٨٤٢ - ١٨٩٨) Mallarme, Stephane

مورجان ، لويس هنرى (١٨١٨ - ١٨٨١) Morgan, Lewis H.

مونش ، ادوار (١٨٦٣ - ١٩٤٤) Munch, Edwar

رسام المانى ، من رواد المذهب التعبيرى

مورو ، جوستاف (١٨٢٦ - ١٨٩٨) **Moreau, Gustave**

مونيه ، كلود (١٨٤٠ - ١٩٢٦) **Monet, Cloude**

رسام فرنسى ، من رواد المدرسة الإنطباعية

ميرو ، خوان (١٨٩٣ - ١٩٨٣) **Miro, Jean**

رسام اسبانى

ميكلا نجلو ، بوناروتى (١٤٧٥ - ١٥٦٤) **Michealangelo Buonarroti**

ميليه ، چان (١٨١٤ - ١٨٧٥) **Millet, Jean**

رسام فرنسى

(هـ)

هودلر ، فردناند (١٨٥٣ - ١٩١٨) **Hodler, Ferdinand**

هوكوساى ، كاتسوشيكا(١٧٦٠ - ١٨٤٩) **Hokusai, Katsushika**

رسام يابانى

هويسلر ، جميس (١٨٣٤ - ١٩٠٣) **Whistler, Jaames**

رسام فرنسى - امريكى

هيجل ، جورج ولهلم فريدريك (١٧٧٠ - ١٨٣١) **Hegel, G.W.F.**

فيلسوف المانى ، صاحب المنطق الجدلى ، الفن عنده نتاج الفكر مثل المنطق والطبيعة ، وللحقيقة عنده ثلاثة مظاهر ، وقد قسم الروح إلى الروح الذاتية ، والروح الموضوعية ، والروح المطلقة ، قسم الروح المطلق إلى الفن والدين والفلسفة. أما الفن فيتكون من رمزى وكلاسيكى وورومانتيكى (مسيحى) .

يونج ، كارل جوستاف (١٨٧٥ - ١٩٦١) **Jung, Carl Gustav**

عالم نفسى سويسرى ، من أعظم علماء النفس فى العصر الحديث .

❂

المصطلحات

(A)

Abreaction	تنفيس
Abstraction	التجريد
Abstractionism	التجريدية (مذهب)
Activity	نشاط
Creative activity	نشاط إبداعى
Aesthetic values	قيم جمالية
Philosophic Aesthetic	جمالية فلسفية
Affection	الوجدان
Allegoric	مجازى
Allegory	حكاية مجازية
Anxiety	قلق
Apocalyptic	رؤيوى
Arabesque	تخطيط متشابك
Art nauveau	آرت نوڤو
Artistic virginity	العذرية الفنية
Association	اقتران - تداعى
Association of idea	تداعى الأفكار
Automatism	آليه
Aesthetic	جمالى
Appreciation	التذوق
Artistic Temperament	المزاج الفنى

(B)

Behaviour	السلوك

(C)

Catharsis	تفريغ
Characteristic	ملامح
Classicism	الكلاسيكية (مذهب)
Compressed	مضغوط
Conception	تصور
Condensation	تكثيف
Construction	تركيب
Contemplation	تأمل
Contemplative	تأملى
Convergence	تقارب
Convergent Thinking	التفكير الاتفاقى
Conversion	تحويل – تبديل
Cubism	التكعيبية (مذهب)

(D)

Delusive	موهم
Despairing	يائس – محبط
Displacement	استبدال
Dispostion	استعداد
Distorted	محرف – ممسوخ

Distortion	التحريف
Dream	حلم

(E)

Egorism	الأنانية – الإعجاب بالنفس
Emotion	انفعال – عاطفة
End	غاية
Equilibrium	التوازن
Equivalent	معادل
Esoteric	سرى باطنى
Esotericism	الصوفية (مذهب)
Esence	الماهية – الذات
Evaluation	تقويم
Exaggeration	المبالغة
Excited	منهاج
Experience	خبرة
Expressionism	التعبيرية (مذهب)
Expressive Form	الشكل المعبر

(F)

Fauvism	الوحشية (مذهب)
Flexibility	المرونة
Figural Adaptive Flexibility	المرونة الشكلية التكيفية
Strucural Adaptive Flexibility	المرونة التركيبية التكيفية

الطلاقة	Fluency
الفن الشعبى	Folk Art
الفلكلور	Folklore
الشكلية (مذهب)	Formalism

(G)

تعميم	Generalizition
الجشتالت - كلى عام	Gestalt
قوطى (طراز)	Gothic
غريب الشكل - جروتسك	Grotesque

(H)

الانسجام - التناسق	Harmony

(I)

المثل الأعلى	Ideal
مثالى	Idealistic
تقمص	Identification
صورة	Image
تخيل - تصور	Imagination
محاكاة - تقليد	Imitation
الانطباعية (مذهب)	Impressionism
الانطباعيون الجدد	Neo - Impressionists
الميل (ظاهرة)	Inclination
العبقرية الموروثة (المتأصلة)	Inherent Genius

Innocence	البراءة - السذاجة
Inspiration	الالهام
Integration	التكامل
Decorative Integration	التكامل التزييني
Intuition	الحدس
Isomorphism	التشاكلية

(L)

Loneliness	الوحدة - الوحشة
Luminosity	النورانية
Lyrism	الغنائية (مذهب)

(M)

Mental	عقلى - ذهنى
Motivation	الدافعية
Music of Colour	موسيقى اللون
Mysterious	مبهم - خفى
Myth	اسطورة
Mythology	علم الأساطير

(N)

Naturalim	المذهب الطبيعى
Naturalists	الطبيعيون

(O)

الأصالة	Originality

(P)

مذهب وحدة الوجود	Pantheism
الشخصية	Personality
الرسم المنظورى	Perspective
النزعة التوضيحية	Pictorialism
الفطرة	Primitiveness
التناسب	Proportion
التحليل النفسى	Psychoanalysis
تطهر	Purification
النقائية (مذهب)	Purism

(R)

الإستعداد	Readiness
الواقعية (مذهب)	Realism
العقل	Reason
ترابط	Relatedness
عصر النهضة	Renaissance
التمثيل - التمثل	Representation
خلاص	Revelation
التداعى - التفكرات الخيالية	Revery
رومانسكى (طراز)	Romanesque

Romanticism	الرومانتيكية (مذهب)
Rhythm	الإيقاع
Flowing Rhythm	إيقاع منهمر

(S)

Sensation	الإحساس
Sense of beauty	الإحساس بالجمال
Sign	علامة
Significant Form	الشكل ذو الدلالة
Soul	نفس - ضمير
Spirituality	الروحية
Spontaneous	تلقائى
Spontaniety	العفوية - التلقائية
Stiffness	يبوسة
Style	أسلوب - نمط
Personal Style	الأسلوب الشخصى
Subconscious	قبل اللاشعور
Subjective	ذاتى
Sublimate	طهر
Sublimation	تسامى - اعلاء
Substitution	تعويض
Summation	تجميع
Superior	متعالى
Surrealism	السريالية (مذهب)
Suppression	القمع

Symbol	رمز
Symbolism	الرمزية (مذهب)
Symbolization	الترميز
Synthetism	التوليفية (مذهب)
Intuitive Synthetism	التوليفية الحدسية
Scientific Synthetism	التوليفية العلمية

(T)

Talent	الموهبة - المقدرة الطبيعية
Technique	التقنية
Temperament	الطبع
Temptation	الإغراء
Theme	محور الأهتمام
Tradition	تقليد
Traditionism	التلقيدية (مذهب)
Neo - Traditionism	التقليدية الجديدية (مذهب)
Type	نمط

(U)

Unconscious	اللاشعورية
Unconscious Nature	الطبيعة اللاواعية
Colective Unconscious	اللاشعور الجمعي

(V)

Value	قيمة
Visual	بصرى
Visual Perception	إدراك بصرى

❀

المراجع العربية

١ - إ . نوكس : النظريات الجمالية . تعريب د/ محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون ، بيروت ، ١٩٨٥ .

٢ - أحمد أبو زيد (دكتور) : الرمز والأسطورة والبناء الإجتماعي، مجلة «عالم الفكر» ، المجلد السادس عشر ، العدد الثالث (صفحة ٣-٢٨) وزارة الإعلام ، الكويت، ١٩٨٥ .

٣ - إسماعيل رسلان : الرمزية في الأدب والفن ، مكتبة القاهرة الحديثة ، مصر (بدون تاريخ) .

٤ - الكسندر اليوت : آفاق الفن ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٨٢ .

٥ - الكسندر روشكا : الإبداع العام والخاص ، ترجمة د. غسان عبدالحي أبوفخر، عالم المعرفة (١٤٤) الكويت ، ١٩٨٩.

٦ - المعجم الفلسفى : مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ١٩٧٩ .

٧ - الموسوعة العربية الميسرة : إشراف محمد شفيق غربال ، دار نهضة لبنان ، بيروت ، ١٩٦٥ .

٨ - إيليا الحاوى : الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٨٣ .

٩ - ثروت عكاشة (دكتور) : فنون عصر النهضة (الرينسانس) الجزء التاسع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ١٩٨٧ .

١٠ - جميل صليبا (دكتور) : المجمع الفلسفى ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٨٢ .

١١ – جورج أ. فلاناجان : حول الفن الحديث ، ترجمة كمال الملاخ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢ .

١٢ – جيفرى ميرز : اللوحة والرواية ، ترجمة مى مظفر ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٧ .

١٣ – دائرة المعارف : البستانى ، المجلد الثامن ، دار المعرفة ، بيروت.

١٤ – دى . أى . شنايدر : التحليل النفسى والفن ، ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروة ، وزارة الثقافة ، العراق ١٩٨٤

١٥ – روبرت أ. مولر : الإبتكارية ، ترجمة حسن حسين فهمى ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

١٦ – روزنتان يودين : الموسوعة الفلسفية ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت .

١٧ – شاكر عبد الحميد (دكتور) : العملية الإبداعية فى فن التصوير ، عالم المعرفة (١٠٩) ، الكويت ١٩٨٧ .

١٨ – عبد الحليم محمود السيد (دكتور) : الإبداع والشخصية ، دار المعرفة بمصر ، ١٩٧٧ .

١٩ – عبد الستار إبراهيم (دكتور) : آفاق جديدة فى دراسة الإبداع ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٨ .

٢٠ – عبد المنعم الحفنى (دكتور) : الموسوعة الفلسفية ، دار إبن زيدون ، بيروت (بدون تاريخ) .

٢١ – عبود عطية : جولة فى عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ .

٢٢ – ك . ج . يونج : علم النفس التحليلى ، ترجمة نهاد خياطة ، دار الحوار ، دمشق ، ١٩٨٥ .

٢٣ – ك . ك . راثفين : الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلى ، منشورات عويدان ، بيروت ، باريس ١٩٨١ .

٢٤ - كريستيان ديروش : الفن المصرى القديم ، ترجمة محمود النحاس ، وآخر، مؤسسة العرب ، مصر ، ١٩٦٦ .

٢٥ - محمود البسيونى (دكتور) : التربية الفنية والتحليل النفسى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٢ .

٢٦ - محمود البسيونى (دكتور) : سيكولوجية رسوم الأطفال ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨٤ .

٢٧ - مصطفى سويف (دكتور) : الأسس النفسية للإبداع الفنى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ .

٢٨ - مصطفى سويف (دكتور) : دراسات نفسية فى الفن ، مطبوعات القاهرة ، مصر ، ١٩٨٣ .

٢٩ - مالكم برادبرى ، وجيمس ماكفارلن (محرران) : الحداثة ، ترجمة مؤيد حسن فوزى ، دار المؤمن ، بغداد ، ١٩٨٧ .

٣٠ - موريس سيرولا : الإنطباعية، ترجمة هنرى زغيب، منشورات عويدان، بيروت - باريس ١٩٨٢ .

٣١ - هربرت ريد : الفن اليوم ، ترجمة محمد فتحى ، وجرجس عبده ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ .

٣٢ - هربرت ريد : الفن والمجتمع ، ترجمة فارس مترى ضاهر ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٥ .

٣٣ - هنرى بير : الأدب الرمزى ، ترجمة هنرى زغيب ، منشورات عويدان ، بيروت - باريس ، ١٩٨١ .

٣٤ - هورست أوهر : روائع التعبيرية الألمانية ، ترجمة فخرى خليل ، الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ .

٣٥ - هيجل : فن النحت ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠ .

❀

المراجع الاجنبية

1. Arnason, H. H.: A history of Modern art, London, Thames & Hudson, 1977 .
2. Bowra, C. M.: The hertage of symbolism, London, MacMillan & Coy, 1959 .
3. Chadwick, Charles : Symbolism, Britain Methuem, 1971 .
4. Cornell, Sara : Art, A history of changing style, Phaidon, Oxford , 1983 .
5. Daval, Gean-Luc : Modern art, the decisive years 1884-1914 , Switzerland, Skira, 1979.
6. Descharnes, Robert : Dale, London, Thames & Hudson, 1987 .
7. Firth, Raymon: Symbols, London, George Allen & Unwin, 1973.
8. Flam, Jack D. Matisse on Art, Oxford, Phaidon, Press Ltd. 1978 .
9. Frued, S : Leonard, tr. by Alan Tyson, London, Penguin books 1963.
10. Fuller, Petter: Art and Psychoanalysis, London, The Hogarth Press, 1980.
11. Gogh, V.V. : The letters of Van Gogh, M. Roskill, London, Fontana, 1974 .
12. Goldwater, Robert : Symbolism, Allen Lane, London, Penguin Books Ltd. 1979.
13. Gombrich, Enst H.: The Image and the Ege, Oxford, Phaidon 1982 .
14. Granger, G.W. : Psychology survey K, Corrolly, London, Gearg-Allen, 1979 .
15. Junng, Carl G. : Approaching the unconscious, London, Pan books, 1978 .

رقم الإيداع بدار الكتب	١٩٩٣/٧٣٣١
الترقيم الدولى	I.S.B.N. 977 - 00 - 5521 - 2

Kellogy, Rhoda : Analyzing childrens Art, California, Mayfield Publishing Company, Palo Alto, 1969 .

/. Knobler, Nathan : The visual dialogue, third edition, K.Y. Holt, Rinehart & Winston, 1980.

;. Lehmann, A.G. : The symbolist Aethetic in France, Basil, Black weel, Oxford, 1950 .

9. Lansing, Keneth M. : Art, Artists and Art Education, N.Y., McGraw-Hill Book Company (Undated).

:0. Lieven, Alexander : The Musee Picasso, Paris (translated from the french) London, Thames and Hudson LTD. 1986.

21. Lowenfield, V. & Lambert, B. : Creative and Mental Growth, N.Y. The MacMillan Company, 1968 .

22. Murray , Linda : Michealangelo, London, Thames & Hudson LTD. 1980.

23. Oestrerreicher-Mollow Marianne : Surrealsim & Dadaism, London, Phaidon, Oxford, 1979.

24. Osbrone, H.: Aethetics and criticism, Routledge & Kegan Paul, 1955.

25. Read, Herbert : A concise history of Modern Painting, London, Thames & Hudson, 1980 .